



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL  
CAMPUS CHAPECÓ  
LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

**RICARDO OBERDERFER**

**O SOM DA RESISTÊNCIA: MÚSICA NA DITADURA CIVIL MILITAR  
BRASILEIRA**

**CHAPECÓ  
2018**

**RICARDO OBERDERFER**

**O SOM DA RESISTÊNCIA: MÚSICA NA DITADURA CIVIL MILITAR  
BRASILEIRA**

Trabalho de pesquisa apresentado ao curso de  
Licenciatura em História como requisito para  
aprovação na disciplina de Seminário Temático de  
Conclusão de Curso II.

Orientadora: Dra. Samira Peruchi Moretto.

CHAPECÓ

2018

## **PROGRAD/DBIB - Divisão de Bibliotecas**

Oberderfer, Ricardo

O som da resistência: música na ditadura civil  
militar brasileira/ Ricardo Oberderfer. -- 2018.  
63 f.:il.

Orientador: Samira Peruchi Moretto.

Trabalho de conclusão de curso (graduação) -  
Universidade Federal da Fronteira Sul, Curso de  
Licenciatura em história , Chapecó, SC, 2018.

1. Ditadura civil militar. 2. Censura. 3. AI-5. 4.  
Repressão. 5. Música. I. Moretto, Samira Peruchi,  
orient. II. Universidade Federal da Fronteira Sul. III.  
Título.

**RICARDO OBERDERFER**

**O SOM DA RESISTÊNCIA:  
MÚSICA NA DITADURA CIVIL MILITAR BRASILEIRA**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação apresentado como requisito para a obtenção de grau de Licenciado em História da Universidade Federal da Fronteira Sul.

Orientadora: Professora Dra. Samira Peruchi Moretto.

Este trabalho de conclusão de curso foi defendido e aprovado pela banca em 18/06/2018.

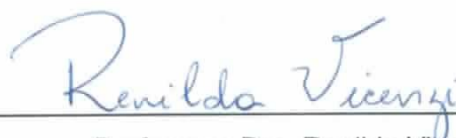
**BANCA EXAMINADORA:**



Professora Dra. Samira Peruchi Moretto



Professor Dr. Claiton Marcio da Silva



Professora Dra. Renilda Vicenzi

**Resumo:** Esta pesquisa busca analisar de que forma a música brasileira foi utilizada como instrumento intelectual de crítica ao sistema político, moral e social do Brasil durante o período que vigorou a ditadura civil militar (1964-1985). Para isso, selecionamos algumas músicas de três obras que não sofreram censuras, sendo eles: “Opinião de Nara” (1964), da Nara Leão; “Secos e Molhados” (1973), da banda Secos e Molhados; e também, “Alucinação” (1976), do Belchior. Este caminho foi pensado sabendo que a música é uma das principais formas de expressão do ser humano, estimulando seu desenvolvimento criativo, perceptivo, imaginário e sentimental, se portando como um veículo que expõe os sonhos e anseios de uma geração. A partir de debates propostos pelas canções percebemos questionamentos e críticas ao governo, a moralidade imposta por este, e ainda, a sociedade como força para alterar a contemporaneidade.

**Palavra-Chave:** Censura. AI-5. Repressão.

**Abstract:** The aim of this research was to analyze how Brazilian music was used as an intellectual instrument of criticism of the political system, moral and social of Brazil during the period of the military civil dictatorship (1964-1985). For this, we selected some songs from three discs that did not suffer censorship, being them: “Opinião de Nara” (1964), of Nara Leão; “Secos e Molhados” (1973), of band Secos e Molhados; and “Alucinação” (1976), of Belchior. This way was thought knowing that, music is one of the main forms of expression of the human being, stimulating his creative, perceptive, imaginary and sentimental development, behaving as a vehicle that exposes the dreams and yearnings of a generation. From the debates proposed by the songs we perceive questions and criticism to the government, the morality imposed by it, and also, society as a force to change the contemporaneity.

**Keywords:** Censorship. AI-5. Repression.

## **LISTA DE SIGLAS**

AI-5: Ato Institucional Número Cinco.

ARENA: Aliança Renovadora Nacional.

CCC: Comando de Caça aos Comunistas.

CPC: Centro Popular de Cultura.

DCDP: Divisão de Censura de Diversões Públicas.

FIC: Festival Internacional da Canção.

FND: Faculdade Nacional de Direitos.

IBAD: Instituto Brasileiro de Ação Democrática.

IPMS: Inquéritos Policiais Militares.

LP: Long-Play.

MDB: Movimento Democrático Brasileiro.

MPB: Música Popular Brasileira.

MTST: Movimento dos Trabalhadores Sem Teto.

OAB: Ordem dos Advogados do Brasil.

PSD: Partido Social Democrático.

PTB: Partido Trabalhista Brasileiro.

TUCA: Teatro da Universidade Católica de São Paulo.

UDN: União Democrática Nacional.

UFC: Universidade Federal do Ceará.

UFF: Universidade Federal Fluminense.

UFRJ: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

UNB: Universidade de Brasília.

UNE: União Nacional dos Estudantes.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. A DITADURA CIVIL MILITAR BRASILEIRA.....	16
1.1 A Morte da Democracia: o Golpe de 1964.....	18
1.2 Unidade Repressora Oficial: o AI-5.....	21
1.2.1 Censura às Artes: Rigores do AI-5.....	25
1.3 É Proibido Proibir: Repressão e Resistência.....	29
2. MÚSICA E DITADURA CIVIL MILITAR.....	32
2.1 O CPC e o Show Opinião.....	33
2.2 Os Festivais de Música.....	38
2.2.1 O Festival Palhostock.....	39
2.2.2 O Festival de Guarapari.....	40
2.2.3 O Festival de Música Popular Brasileira de 1967.....	43
2.3 O Movimento Tropicália.....	45
3. ANÁLISE DE ARTISTAS E SUAS OBRAS.....	47
3.1 A Opinião de Nara Leão.....	48
3.2 A Contra mola que resiste dos Secos e Molhados.....	50
3.3 Os Sons Navalhas de Belchior.....	54
CONCLUSÃO.....	58
FONTES.....	59
REFERÊNCIAS .....	60



## INTRODUÇÃO

A ditadura civil militar no Brasil permaneceu durante 21 anos, trazendo mudanças drásticas na forma de viver e agir das pessoas. Junto com isso, surgiram formas diferentes de resistência contra as arbitrariedades impostas pelo novo governo. Dentre os movimentos de resistência do período, a arte se colocou como uma forma importante de contestação através da música, que se firmou como mecanismo importante à geração que lutava por seus direitos.

Essa pesquisa analisa de que forma a música foi utilizada como instrumento intelectual de crítica ao sistema político pelas diferentes camadas sociais do Brasil, durante o período que vigorou a ditadura civil militar (1964-1985). Este caminho foi pensado sabendo que a música, em suas diversas vertentes, estimula o desenvolvimento criativo, perceptivo, imaginário e sentimental do ser humano. Considerando que as produções musicais, neste caso, necessitavam desviar as censuras impostas pelos militares para expor seu repúdio e descontentamento com o período, se faz necessária a análise dessas produções para melhor entendimento do que artistas buscavam transmitir à população através de suas obras.

Utilizamos jornais para acompanhar as opiniões publicadas pela imprensa. Esses jornais foram mapeados no site da “Biblioteca Nacional Digital”<sup>1</sup>, pesquisados seja por período, assunto ou periódico específico. Os jornais carregam consigo cargas de opiniões particulares dos autores, das empresas jornalísticas, ou ainda, do próprio governo, fazendo com que seja necessária muita cautela ao analisar tais documentos. A historiadora Tânia Regina de Luca aborda o tema no texto “Fontes Impressas: História dos, nos e por meio dos periódicos” (2008, p. 129), dizendo que a censura não pode ser ignorada nesses documentos, uma vez que a imprensa ao mesmo tempo que auxiliou para que os regimes opressores se mantivessem no poder, também sofreu com a mordada colocada por esses governos.

As atenções deste trabalho foram voltadas para entender como a música e os artistas se posicionaram em regimes de exceções, seja por influência dos mesmos na sociedade, na participação em movimentos sociais e de luta, ou até mesmo, em depoimentos e entrevistas à mídia. A partir da arte constroem-se ideologias, culturas, e manifestações que serão absorvidas por uma parcela da sociedade, fazendo com que

---

<sup>1</sup> Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>.

essas produções artísticas estejam diretamente relacionadas ao contexto histórico mundial. Precisamos ter em mente que a mutação das sociedades faz com que a arte também se altere, acompanhando as necessidades impostas pelos novos tempos.

A Música Popular Brasileira (MPB) foi a mais valorizada pela indústria fonográfica, principalmente após 1976 quando firmou-se a política de abertura, que consistia em atender algumas demandas da sociedade, como por exemplo o fim do Ato Institucional Número Cinco (AI-5), fim da censura e anistia a presos políticos (NAPOLITANO, 2010, p. 400). A MPB tornou-se uma espécie de trilha sonora tanto dos “anos de chumbo”<sup>2</sup>, período de maior repressão, quanto dessa abertura política. A chamada “rede de recados” (NAPOLITANO, 2010, p. 391) se deu em ambos momentos, e expressava a vontade dos reprimidos que, ao ouvirem as canções, tomavam consciência de si e talvez refletissem sobre o período que se passava.

Havia algumas formas e espaços em que a sociedade recebia essas músicas. Napolitano (2010, p. 397) expõe três: a primeira era a “audição individual dos fonogramas no espaço doméstico e privado”, que foi importante, principalmente nos períodos mais repressivos da ditadura civil militar. A segunda é a “audição coletiva dos fonogramas no espaço doméstico e privado”, onde o encontro entre mais de um sujeito fazia com que houvesse uma formação de ideias, sendo fundamental para rede de recados. A terceira era a “audição de performances mediadas pelos meios de comunicação”, sendo que a televisão, por exemplo, permitia que o ouvinte enxergasse o artista engajado, vendo suas expressões e comportamentos públicos, potencializando o sentido político nem sempre explicitado nas letras das canções.

Optamos por analisar, dentro da pesquisa, especificamente três obras, sendo elas: “Opinião de Nara” (1964), da *Nara Leão*; “Secos e Molhados” (1973), da banda *Secos e Molhados*; e também, “Alucinação” (1976), do *Belchior*. A primeira foi escolhida pelo fato da *Nara Leão* ser uma mulher vinda de uma família de classe média alta, que se aproxima e adere a luta popular. A segunda, foi pelo fato da banda *Secos e Molhados* possuir uma forma de se vestir e cantar revolucionária no viés moral. Já a terceira obra é de um artista nordestino que migra para uma capital buscando melhores condições de vida.

---

<sup>2</sup> Para Santos (2009, p. 488), os governos de Costa e Silva (1964-1969) e Médici (1969-1974) foram os mais repressivos contra artistas, militantes, intelectuais e civis, marcando o período como “anos de chumbo”.

As canções de protesto tiveram papel fundamental no desenrolar dos fatos durante o período ditatorial brasileiro, já que músicos dos mais variados estilos e gêneros buscavam criticar o sistema vigente e todos os retrocessos que o país sofria naquele momento. A camada intelectualizada do Brasil estava criando uma arte mais politizada e voltada à realidade social do país. Segundo o historiador Arnaldo Daraya Contier (1998, p. 02), a criação de uma arte engajada estava auxiliando para a transformação da sociedade em um lugar melhor e mais justo. Mesmo assim, precisamos ter em mente que a interpretação, e isso não só voltado à música, mas à toda forma de expressão artística, é algo extremamente individual. Aquilo que é entendido por um sujeito pode não condizer com a ideia que o artista estava pensando em transmitir, o que torna toda interpretação válida e importante para uma construção coletiva sobre o que se busca.

Sempre haverá diferenciação de narrações dos fatos históricos, fazendo com que hajam diversas perspectivas e olhares sobre o mesmo fato social. Para Napolitano (2015, p. 197) encontramos dois pontos de vista acerca da memória social da história da cultura no regime ditatorial: o heroísmo e o ceticismo. O primeiro entende a cultura e seus protagonistas como tendo papéis principais para a reconstrução democrática no país, e conseqüentemente, o fim da ditadura civil militar. O segundo ponto de vista não acredita que a cultura tenha conseguido mobilizar a politização e propagação da resistência. Dessa forma, se fez necessária a leitura, análise e discussão de variados autores e indivíduos que tenham realizado qualquer tipo de apontamentos sobre as obras.

O estudo da História Cultural, debatida pelo historiador Peter Burke em seu livro intitulado “O que é História Cultural?”, se relaciona com a História da Música, já que põe como campo de análise comum entre historiadores culturais as interpretações dos simbolismos, sendo que estes, “conscientes ou não, podem ser encontrados em todos os lugares, da arte à vida cotidiana” (2005, p. 10). Esses simbolismos são percebidos também nas fontes musicais, e isso, segundo Burke, faz com que aumentem as vezes que as questões culturais são dadas como explicação para mudanças no mundo político. Em algumas músicas dos três artistas selecionados para análise percebemos simbolismos que interpretamos como críticas a ditadura civil militar, relacionadas a violência policial no caso de *Nara Leão*, a resistência no caso de *Secos e Molhados*, e ao papel da música na sociedade para *Belchior*. Para historiadora Andrea Paula dos Santos (2005, p. 6), a Nova História Cultural: “trouxe a emergência de novos temas e

sujeitos da História, com destaque para amplas abordagens sobre o cotidiano de vários grupos sociais pertencentes ao mundo dos trabalhos, antes excluídos dos trabalhos históricos”. Assim, percebemos que a emergência de novos sujeitos nos possibilitam relacionar estes com seus simbolismos expostos, sempre respeitando suas particularidades, uma vez que são sujeitos distintos.

Nesse sentido, toda sociedade possui manifestações culturais que não podem ser julgadas e entendidas de acordo com outras sociedades e culturas. Segundo os historiadores Kalina Vanderlei Silva e Maciel Henrique Silva (2009, p. 85), organizadores do “Dicionário de Conceitos Históricos”, cultura abrange todos aspectos materiais e espirituais de um povo, ou seja, é tudo aquilo produzido pela humanidade, desde artefatos e objetos até ideias e crenças. Ainda, acrescentam que a cultura sempre esteve na história da humanidade, em tudo que diz respeito ao sentir, pensar e agir das pessoas. Burke (2005, p. 43) afirma que:

O termo cultura costumava se referir às artes e às ciências. Depois, foi empregado para descrever seus equivalentes populares – música folclórica, medicina popular e assim por diante. Na última geração, a palavra passou a se referir a uma ampla gama de artefatos (imagens, ferramentas, casas e assim por diante) e práticas (conversar, ler, jogar).

O momento mais duro à classe artística na ditadura civil militar foi a instauração do AI-5. O historiador Marcelo Siqueira Ridenti (2003, p. 152) afirma que após o decreto deste ato começaram prisões, cassações, torturas e exílio à estudantes, intelectuais, artistas e políticos opositores ao regime. Naquele momento, não era permitida nenhuma oposição ao governo. Para Ariana Alves de Castro (2016, p. 102), a legitimação do golpe se deu através da luta anticomunista:

Durante a estadia dos militares no poder, foram criadas instâncias repressivas com o intuito de garantir o afastamento da ideologia comunista, que naquele período era temida pelos setores que apoiaram o golpe. Uma dessas instâncias repressivas atuava diretamente nos meios artísticos e culturais com o intuito de livrar uma pequena burguesia conservadora da subversão.

A censura se dava de duas formas distintas (VIEIRA, 2010, p. 27): censura moral e censura política. Ambas aconteciam porque o Estado possuía o controle dos meios de informação, então, não tolerariam nenhuma oposição ao regime. A censura moral era mais direcionada à arte e aos conhecidos como subversivos, que possuíam estilos de vida diferente do padrão imposto por parcela da sociedade e do governo. Já a censura política era mais direcionada à imprensa, e tinha por objetivo manter e legitimar

as ações do governo ditatorial, vetando e manipulando reportagens que pudessem alterar a opinião pública, por isso ninguém possuía informações sobre os desaparecidos, por exemplo.

A censura imposta trouxe motivação para artistas engajados com a luta em repúdio à ditadura. Segundo os historiadores Leila Medeiros de Rocha e Décio Menezes (2014, p. 81): “a partir da implantação da política do silêncio, o país ouviu as vozes dos desafiantes e desafinados, ou seja, os poetas que assumiram a poesia como veículo de resistência e que, por isso, se tornaram, aos olhos dos censores, marginais, malditos”. Os censores analisavam as obras e censuravam aquelas que acreditavam possuir atos subversivos. Mas um questionamento que pode ser feito é: subversivo à quem? Uma vez que as músicas estavam criticando o sistema imposto ao povo, a subversão era somente contra os militares e membros da elite que apoiavam o golpe de 1964. Os militares encaravam como subversivos os que se opunham de alguma forma ao governo ou moralidade imposta.

Um fato ocorrido em outubro de 2017 nos trouxe a refletir sobre os limites traçados entre a censura de artistas e a liberdade prevista no exercício da democracia no Brasil, mostrando que essa pesquisa é necessária também para entendermos a conjuntura atual. No dia 31 de outubro, o cantor Caetano Veloso foi impedido de cantar em um acampamento do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST), em São Bernardo do Campo, estado de São Paulo. Foram publicadas uma série de matérias sobre o assunto, no entanto, em endereços eletrônicos destinados à notícias, percebemos divergências de informações em relação a quantia de famílias acampadas no local. No caso da Globo (REIS, 2017), encontramos a informação de que há seis mil famílias no acampamento do MTST. Já na notícia divulgada pela Rede Brasil Atual (NUZZI, 2017), a qual dá o maior espaço de voz ao coordenador do MTST, Guilherme Boulos, encontramos que o mesmo afirma ter oito mil famílias no local. Agora, qual o motivo da divergência de informações? Falta de pesquisa adequada dos portais de notícias? Minimizar o acampamento e, conseqüentemente, enfraquecê-lo? Difícil responder essas questões, porém, se em 2016 a Rede Globo foi mesmo o “pilar essencial do golpe” (NEPOMUCENO, 2016, p. 175), já podemos ter um norte de reflexão.

Ambas notícias tem no título a frase “é a 1ª vez que sou impedido de cantar no período democrático”, dita por Caetano Veloso em suas entrevistas. O cantor ainda diz que o fato deixa a impressão de que não vivemos em um ambiente propriamente democrático, afirmando que o cancelamento do show é “um modo de reprimir uma ação

que seria legítima”. Segundo a Rede Brasil Atual, quando souberam da proibição do show, artistas e políticos subiram em um pequeno palanque para demonstrar apoio ao movimento, juntamente com Guilherme Boulos e Caetano Veloso. Segundo outra notícia da Globo (ARAÚJO, 2017), a justiça de São Paulo deferiu um pedido do Ministério Público que impedia o show de Veloso, decisão da juíza Ida Inês Del Cid, que estabeleceu uma multa de quinhentos mil reais caso a decisão fosse contrariada, e segundo a notícia, escreveu em sua decisão que “fica deferida ordem policial, caso necessário”, alegando que o local não teria condições de receber um show grandioso como o de Caetano Veloso, fato que contraria a ausência de registros frente aos quase três meses de ocupação no local.

A proibição de um evento cultural, seja teatro, música, dança ou cinema, é um ato que objetiva podar manifestações de opiniões. Essa característica está presente ao longo da história do Brasil, seja na ditadura civil militar com as censuras impostas pelo AI-5, ou ainda, no período posterior ao golpe de 2016, com repressões a peças teatrais e eventos musicais. Esse crescimento da repressão cultural no país gera questionamentos sobre a real democracia que estamos vivendo, uma vez que a liberdade de expressão, quando não fere outro indivíduo, deve ser respeitada. Armadilhas repressivas devem ser mapeadas e contrapostas com organizações de resistência, já que da mesma forma que não há um período ditatorial sem apoio civil, não há repressão sem desrespeito civil e democrático.

Dito isso, esta pesquisa está dividida em cinco partes (incluindo introdução e conclusão que não serão descritos aqui). No primeiro capítulo, falamos sobre a inclusão do termo civil quando se fala em ditadura militar, uma vez que houve apoio da população. Após uma breve contextualização dos momentos pré e pós golpe de 1964 e da instauração do AI-5, analisamos três documentos da censura, mapeando alguns motivos que os censores davam nas proibições das canções. Feito isso, fizemos um panorama geral sobre a repressão sofrida, e principalmente, os movimentos de resistência que organizaram-se em repúdio ao regime opressor.

No capítulo dois, escrevemos sobre a relação da música com a ditadura civil militar no Brasil. Debates sobre os Centros Populares de Cultura (CPC) e como eles levavam a música até a sociedade, objetivando propagar uma arte popular revolucionária ao povo, e ainda, a relação com a União Nacional dos Estudantes (UNE) na criação de novos CPC, foram pontos abordados. Também, debatemos sobre os festivais de música e as censuras sofridas pelos mesmos, uma vez que o governo

entendia esses festivais subversivos, fazendo com que parcela da população se aproximasse de movimentos da esquerda. No último subtítulo do segundo capítulo, o debate se deu em torno do movimento Tropicália e sua importância para o cenário musical da época.

Já no terceiro capítulo, analisamos as três obras, sendo que o debate foi nortado por apontamentos das próprias canções. Se fez necessária a relação do contexto em que se insere o artista com as letras das músicas, para que nos aproximássemos o máximo possível das perspectivas apresentadas.

## **1. A DITADURA CIVIL MILITAR BRASILEIRA**

Para iniciarmos o debate sobre o golpe civil militar que o Brasil passou no ano de 1964, precisamos entender as situações políticas, econômicas e sociais em que o país se encontrava durante a década de 1960. Na política, o historiador Rodrigo Patto Sá Motta (2015, p. 38) diz que a instabilidade aumentou por alguns fatores, como “o medo, a insegurança e a reação ao processo de esquerdização ou de comunização supostamente em curso no país”, ou seja, as elites política e econômica achavam que o Brasil estava ameaçado por comunistas que buscavam implantar esse sistema.

A economia brasileira também estava em declínio. Os economistas Luiz Delorme Prado e Fábio Sá Earp (2013, p. 209) explicam que nos primeiros anos da década de 1960 o crescimento econômico do Brasil diminuiu consideravelmente, sendo que entre 1946 e 1960 a taxa média anual de crescimento da economia foi de 6,3%, já a partir de 1963 caiu pela metade. A onda de desemprego, inflação e queda da importação interferiram diretamente para o golpe de 1964.

Já a questão social é marcada pelo apoio civil ao golpe. Esse apoio se dava, entre outros motivos, pela manipulação da mídia, que visava influenciar a sociedade brasileira legitimando atos antidemocráticos como o golpe de 1964, a censura e a tortura.

Aceitar o período ditatorial apenas como sendo de caráter militar, faz com que acreditemos que a sociedade brasileira na época do golpe não apoiou os militares no poder. O apoio de diversos setores era nítido para manter e legitimar o governo, ficando claro com o jornal que mostraremos a seguir. Um exemplo da mobilização civil em apoio aos militares é a “Marcha da Família com Deus e pela Liberdade”, ocorrida em 19 de março de 1964, reunindo cerca de quinhentas mil pessoas em São Paulo contra o presidente João Goulart. O jornal “Tribuna da Imprensa”, do Rio de Janeiro, publicado no dia 18 de março de 1964, noticiava a passeata como uma “marcha contra o comunismo”. Dizia a matéria que a passeata foi resultado da “pregação subversiva que tem caracterizado a linguagem do presidente João Goulart”:





Imagem 1: RIBEIRO, F. São Paulo em Marcha Contra o Comunismo, *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p. 02, 18 mar. 1964.

Este jornal faz com que possamos ver o apoio civil ao golpe, portanto, legitimando a inclusão do termo civil ao contexto ditatorial brasileiro. Segundo o historiador Carlos Fico (2014, p. 09), em seu livro “O Golpe de 64: momentos decisivos”, é importante citarmos a ditadura não só como militar, mas sim, com a inclusão do termo civil, já que houveram essas manifestações e passeatas favoráveis aos militares:

É correto designarmos o golpe de Estado de 1964 como civil-militar: além do apoio de boa parte da sociedade, ele foi efetivamente dado também por civis. Governadores, parlamentares, lideranças civis brasileiras - e até o governo dos Estados Unidos da América - foram conspiradores e deflagradores efetivos, tendo papel ativo como estrategistas.

Devemos ter em mente que nenhum sistema opressor e ditador se mantém no poder sem apoio da população<sup>3</sup>. A manipulação das informações através da imprensa é uma arma muito forte para legitimar esse apoio. Caso não houvesse apoio da sociedade para com os militares durante o regime ditatorial no Brasil, perceberíamos as pessoas omissas. Porém, como citamos anteriormente, as passeatas favoráveis mostram que havia divisão popular.

<sup>3</sup> No caso da ditadura civil militar brasileira, os apoiadores correspondiam a elites urbanas e agrárias.

## 1.1 A Morte da Democracia: O Golpe de 1964

Nas eleições de outubro de 1960 não haviam chapas contendo um presidente e um vice. Na época, as candidaturas eram individuais. O historiador Boris Fausto (2011, p. 240) afirma que: “após ter sido eleito governador de São Paulo, Jânio Quadros era lançado em abril por um pequeno partido, com o apoio de Lacerda. [...] O PSD e o PTB uniram-se mais uma vez, [...] tendo João Goulart como candidato a vice-presidente”. A União Democrática Nacional (UDN) declarou apoio à candidatura de Jânio Quadros em uma convenção realizada em novembro de 1959. A posse dos candidatos eleitos, Jânio Quadros presidente e João Goulart vice presidente, ocorreu em janeiro de 1961.

Sete meses após assumirem o cargo, em 25 de agosto de 1961, Jânio Quadros renuncia a presidência. Os motivos que o levaram a tal ato até os dias de hoje são desconhecidos. Fico (2014, p. 15) aponta que Jânio Quadros pode ter se equivocado na renúncia, uma vez que “tinha planos de causar uma comoção nacional que exigisse seu retorno, o que o fortaleceria e lhe daria maiores poderes. Se esse era seu plano, fracassou totalmente: o Congresso Nacional aceitou a renúncia do presidente”. Então, até a posse de Jango (como era conhecido João Goulart), quem assumiu a presidência da república foi o então presidente da câmara dos deputados, Pascoal Ranieri Mazzilli, deputado pelo Partido Social Democrático (PSD).

João Goulart, então vice presidente, que estava na China resolvendo assuntos diplomáticos do Brasil, teve sua volta ao país negada por comandantes das Forças Armadas, que possuíam esse poder antes mesmo de instaurarem o golpe. Os militares discursavam à população contra a posse de Jango, insinuando que ele era um político comunista, ressaltando o fato de estar, na época da renúncia, na China, o que segundo eles deixava clara a admiração pelo comunismo. Porém, João Goulart era mesmo comunista? Para Fico (2014, p. 18):

Jango estava longe de ser comunista. Era um fazendeiro, dono de boa quantidade de terras no Rio Grande do Sul. Mas também era um político popular, sobretudo desde que aumentara em 100% o salário mínimo, em 1954, enquanto estivera no Ministério do Trabalho, [...]. Era um homem simples, acostumado ao convívio com o povo, com os trabalhadores, inclusive por sua atuação no Ministério do Trabalho, quando estreitou laços com os sindicatos.

Leonel Brizola, então governador do estado do Rio Grande do Sul e cunhado de Jango, iniciou em 27 de agosto de 1961 uma campanha chamada Rede da Legalidade,

que reivindicava o direito de Goulart em assumir a presidência, e antes disso, de voltar ao Brasil. Brizola teve muito sucesso em sua jogada, uma vez que muitas rádios transmitiam os discursos da Rede da Legalidade para população. Após diversos dias na China e depois de algumas conexões em países como Cingapura, França, Espanha, Estados Unidos da América, Argentina e Uruguai, voou finalmente em direção à Porto Alegre, no estado do Rio Grande do Sul.

Com apoio de grande parte da população para a causa da Rede da Legalidade, a saída encontrada pelos ministros foi implantar o sistema parlamentarista no país, limitando os poderes do presidente. No dia 02 de setembro de 1961, o Congresso Nacional aprovou uma emenda constitucional, onde dizia que um conselho de ministros ficaria responsável pela administração da nação. Então, Jango tornou-se presidente da república no dia 07 de setembro de 1961. Em seu discurso, ressaltou a importância da realização de um plebiscito para analisar o desejo da população em manter o sistema parlamentarista no país ou não.

A ideia inicial queria manter o sistema parlamentarista até 1965, quando acabaria o mandato de Jango, porém, o plebiscito foi realizado em janeiro de 1963. Um fator importante que auxiliou Goulart na votação popular que decidiria se o sistema parlamentarista seria mantido no Brasil, foi que cinco dias antes houve um aumento de 75% do salário mínimo no país. Fico (2014, p. 23) explana que “no dia do plebiscito, mais de 11 milhões de pessoas votaram. O presidencialismo ganhou com 9.457.448 votos, contra apenas 2.073.582 dados ao parlamentarismo”. Essa vitória esmagadora do presidencialismo fortaleceu João Goulart e abriu os olhos de diferentes setores do Brasil, inclusive, de países como os Estados Unidos da América, pois Cuba já havia implantado o regime socialista. Não seria admitido um outro país socialista na América, ainda mais se tratando de um território das dimensões do Brasil. Nada seria inadmissível para lutar contra o comunismo, e o fortalecimento de forças militares seriam ações propícias à este combate.

A grande importância da Operação Brother Sam para os golpistas de 1964 foi o auxílio, juntamente com grupos nacionais, em uma campanha para desestabilizar o presidente Jango (FICO, 2014). Os Estados Unidos da América financiaram cinco milhões de dólares para a campanha de políticos opositores de João Goulart. Este dinheiro chegou aos políticos através do Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD), que tinha uma ideologia explícita anticomunista. Essas campanhas se deram até 1964, no ano em que ocorreu o golpe civil militar.

Uma questão à ser feita diante a ditadura civil militar brasileira é: como um golpe organizado por militares se sucedeu em um período de 21 anos de ditadura? A resposta está, principalmente, no apoio de setores como a imprensa, Igrejas e sociedade civil. Antes de acontecer o golpe em março de 1964, houve uma grande manobra por militares e políticos contrários buscando uma desestabilização contra o presidente João Goulart. Mesmo não sendo eficaz para derrubar o presidente, isso agravou ainda mais a crise política que vinha crescendo no país desde a renúncia de Jânio Quadros. Por não conseguirem derrubar desestabilizando via imprensa, o único modo encontrado foi um golpe militar.

Os conspiradores a favor do golpe contra o presidente João Goulart dividiam-se em diversos núcleos espalhados pelo país, sem possuírem uma liderança que agrupasse informações necessárias das diversas bases. Uma das bases mais influentes entre os golpistas era a dos políticos de Minas Gerais, onde no final de março de 1964, Odílio Denis, ministro da Guerra na época do presidente Jânio Quadros e um dos principais contestadores da posse de Jango, reuniu-se com o então governador do estado, Magalhães Pinto e com o general Olympio Mourão Filho. A reunião objetivava acertar pontos cruciais para o início do golpe de Estado: “Magalhães deveria emitir um decidido manifesto pela deposição de Goulart e Mourão iniciaria o deslocamento das tropas” (FICO, 2014, p. 72).

No dia 31 de março de 1964, por volta das 04h da madrugada, Mourão iniciou o deslocamento das tropas ao Rio de Janeiro. A polícia militar de Minas Gerais também já estava posta em locais estratégicos do estado e controlando fronteiras. Por mais que todos golpistas quisessem a queda de Jango do poder, nenhum imaginava que o mesmo desabaria tão facilmente, tanto que generais como Costa e Silva e Castelo Branco colocaram a ação de Mourão como imprudente.

Praticamente ao mesmo tempo, Auro de Moura Andrade, presidente do Senado, declarou vacância do cargo de presidente da república. Jango havia viajado para o Rio Grande do Sul, e Auro fez sua declaração em uma sessão tumultuada. Logo após a sessão, diversos parlamentares dirigiram-se ao planalto a fim de ocupar o gabinete presidencial, onde Ranieri Mazzilli tomaria posse do cargo de presidente da República:

Quando o grupo chegou ao gabinete presidencial, percebeu que não havia entre eles um oficial-general. Recorreram ao general André Fernandes, que acabou nomeado chefe do Gabinete Militar. Para completar a fachada constitucional da posse, o deputado Nelson Carneiro, do PSD da Guanabara, chegou com o presidente do Supremo Tribunal Federal, Ribeiro da Costa.

Mazzilli foi empossado nessas circunstâncias vergonhosas. (FICO, 2014, p. 87).

A posse deveria ser legitimada pelos Estados Unidos da América, então, o então presidente Lyndon Johnson se reuniu com o Conselho de Segurança Nacional logo de manhã para discutir o reconhecimento. Na noite do dia 02 de abril de 1964, foi enviado uma carta em que os Estados Unidos da América, patrocinador oficial do golpe civil militar brasileiro, reconheceu Ranieri Mazzilli como novo presidente da República.

João Goulart, que no dia das ações dos parlamentares encontrava-se em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, decidiu viajar no dia seguinte para fora do país. Assim, voltou à Brasília a fim de pegar documentos pessoais, deparando-se com Darcy Ribeiro, ministro-chefe da Casa Civil, que havia se reunido com cerca de mil trabalhadores no Teatro Nacional a fim de organizar uma luta armada pelo governo de Goulart. Jango não autorizou, pois não queria derramar sangue do povo. Ele poderia ter iniciado um movimento de resistência, porém, por não ter o apoio militar, e ainda, saber do apoio dos Estados Unidos da América ao golpe, ele foi inteligente ao evitar uma grande chacina da população.

Visando alcançar os objetivos previstos pelo governo golpista, ao decorrer dos anos de 1964 e 1969 foram instaurados Atos Inconstitucionais no Brasil. Esses atos visavam legitimar ações dos militares, concedendo poderes não previstos na constituição. Durante o período de ditadura civil militar, foram baixados dezessete atos diferentes. Nos debruçaremos somente sobre o AI-5<sup>4</sup>, que teve influências diretas sobre artistas, músicos e compositores da época.

## **1.2 Unidade Repressora Oficial: O AI-5**

Em 1968 houve um crescimento nos movimentos de luta armada em oposição a ditadura civil militar no Brasil, com assaltos a bancos e sequestros. Para o governo, isso mostrou a necessidade de quebrar a ponte construída entre os movimentos sociais e a luta armada. Para historiadora Denise Rollemberg, a luta das esquerdas revolucionárias não buscava a realidade vivida antes do golpe de 1964, já que a democracia brasileira era burguesa, portanto, parte do sistema que as lutas queriam derrubar (ROLLEMBERG, 2003).

---

<sup>4</sup> Todos Atos Institucionais estão disponíveis para leitura no site: <<http://www4.planalto.gov.br/legislacao/portal-legis/legislacao-historica/atos-institucionais>>.

Outro fato que influenciou o governo na instauração do AI-5 foi um discurso dado por Marcio Moreira Alves, deputado do Movimento Democrático Brasileiro (MDB) pelo Rio de Janeiro, que no início apoiou os militares, porém, passou para oposição após a instauração do primeiro ato institucional. Neste discurso que se deu no dia 06 de setembro de 1968, o deputado protestou contra a invasão da Universidade de Brasília (UNB) pela polícia militar, propondo um boicote ao militarismo nos desfiles que aconteceriam no dia posterior pela independência do país.

Nesse contexto histórico é que o AI-5 foi instaurado no dia 13 de dezembro de 1968, aumentando as repressões e censuras contra sociedade civil e intelectuais. Sendo assim, o AI-5 “usou os episódios de radicalização de 1968 apenas como justificativa para sua constituição em comunidade, isto é, para sua institucionalização como sistema oficial do governo”. (FICO, 2013, p. 183).

Ridenti (2003, p. 152) explica que com a edição do AI-5 o Congresso Nacional e as Assembleias Legislativas estaduais entraram em recesso, passando ao governo o poder de cassar mandatos, suspender direitos, julgar crimes políticos em tribunais militares, para somente citar algumas das arbitrariedades impostas com o ato, sendo o momento mais difícil da ditadura civil militar brasileira.

A dificuldade que os militares encontravam para punir pessoas subversivas processadas através dos primeiros Inquéritos Policiais Militares (IPMS) também foi um motivo para a instauração do AI-5. Para Fausto (2011, p. 258) antes do AI-5 já “desencadearam-se perseguições aos adversários do regime, envolvendo prisões e torturas”, porém, as investigações paravam nos habeas corpus concedidos pela Justiça, consequentemente, deixando de punir. Como as punições não eram obtidas, os militares alegavam que não estavam alcançando os objetivos. Para resolver isso instauraram o AI-5, e assim: “prisões arbitrárias poderiam ser feitas e os julgamentos dos acusados se daria em cortes ajustadas à doutrina de segurança nacional”. (FICO, 2013, p. 184).

No jornal “Diário do Paraná”, de Curitiba, publicado em 14 de dezembro de 1968, um dia após a instauração do AI-5, há uma manchete que coloca o golpe como “Revolução”. Ainda, a notícia ressalta que o ato seria uma nova etapa dessa revolução, porém, não trazia informações acerca das alterações previstas com o mesmo:



Imagem 2: Ato Institucional Número Cinco é a Revolução em Sua Nova Etapa. **Diário do Paraná:** Órgão dos Diários Associados, Curitiba, p. 03, 14 dez. 1968.

Este jornal se dirige ao golpe de 1964 como sendo uma revolução, opinião que vai de encontro com a dos próprios militares, que acreditavam estar fazendo uma revolução com a tomada antidemocrática do poder. Assim, da mesma forma que podemos entender os movimentos de resistência como revolucionários, os militares também entendiam a tomada do poder em 1964 como uma revolução. Kalina Vanderlei Silva e Maciel Henrique Silva (2009, p. 366), falando sobre o conceito de revolução na ditadura civil militar, dizem que: "é uma alteração profunda na sociedade, e quando afirmamos que o golpe de Estado de 1964 foi uma revolução, estamos defendendo que ele trouxe alterações sociais profundas, fato que não aconteceu".

Isso reflete em uma pesquisa publicada no jornal "Opinião", do Rio de Janeiro, publicada no dia 04 de abril de 1975 e intitulada "O Voto dos Mineiros", onde dizia que o MDB era tido como o representante dos pobres e operários. Ainda, concluíam dizendo que 90% dos 600 trabalhadores entrevistados, tanto apoiadores do MDB quanto da Aliança Renovadora Nacional (ARENA), desconheciam o AI-5, atribuindo isso a falta de divulgação do governo, que nunca incluiu menções do ato nos programas oficiais na imprensa:

## PESQUISA

# O voto dos mineiros

**Por que os mineiros preferiram o MDB?  
Uma pesquisa feita entre 600 eleitores de  
Belo Horizonte, pelo professor  
Fábio Vanderlei Reis, do Departamento  
de Ciência Política da Universidade  
Federal de Minas Gerais, já começa, com  
seus primeiros resultados, a responder à pergunta.**

**A** pesar do eleitorado não ter apreendido certos detalhes da mensagem oposicionista, o MDB foi identificado como o partido dos "pobres" e dos "trabalhadores" e a Arena como o partido dos "ricos". Na verdade, 97% dos eleitores consultados (tanto da Arena quanto do MDB) desconheciam completamente o Decreto-lei 477 (os outros 3% podem ser a parcela integrada pelos universitários, os atingidos pelo decreto).

Da mesma forma 90% dos eleitores dos dois partidos mostraram desconhecer o Ato Institucional número cinco, que jamais foi incluído pelo governo na maciça campanha de propaganda nos meios de informação destinada a divulgar programas oficiais como o Plano Nacional da Habitação (desconhecido apenas de 30% dos eleitores) ou o Mobral (desconhecido de 16%).

**Sempre pelo voto** — No que diz respeito ao Decreto 477 e ao AI-5, observou-se que, apesar de desconhecerem as medidas de exceção adotadas, os eleitores dos dois partidos se opuseram às suas consequências, ao

se manifestarem, em sua totalidade "a favor de um governo eleito por voto e no qual fosse possível o debate político". Essa era a opinião não somente dos eleitores emedebistas mas também da grande maioria dos arenistas: eles revelaram que "a um governo não eleito "mas eficaz", preferiam um eleito pelo voto, "mesmo ineficaz". Aliás, 45% dos eleitores emedebistas e 10% dos arenistas declararam-se "totalmente insatisfeitos" com a situação sociopolítica atual.

Os eleitores foram escolhidos a partir de um levantamento socioeconômico realizado anteriormente, pelo plano metropolitano de Belo Horizonte. De acordo com os resultados apresentados até agora, o candidato Itamar Franco, do MDB, venceu em todas as categorias em que se pode dividir o eleitorado e as proporções a seu favor são sempre esmagadoras, indiscriminadamente entre jovens, velhos, homens e mulheres, de baixo ou alto nível educacional, de baixa ou alta renda familiar.

**Jovens decidem** — O candidato arenista, José Augusto Ferreira Filho,

só obteve votos na mesma proporção de seu adversário entre os eleitores de renda superior a Cr\$15 mil mensais (49% para Itamar e 39% para José Augusto). A proporção de votos para Itamar, na faixa de renda média, Cr\$ 900,00 mensais, foi 10 vezes superior.

Dos eleitores que votavam pela primeira vez, 63% preferiram Itamar e, na faixa entre 18 e 30 anos, que começaram a participar dos pleitos depois da Revolução de 64, somente 7% votaram na Arena, ficando o MDB com mais de 70% desses votos.

Das razões que explicariam o inesperado resultado que deu a vitória ao MDB ("grandes massas de jovens eleitores, caráter excludente do processo de desenvolvimento e persistência de um quadro de rigidez política", de acordo com a pesquisa), a única que se pode descrever como "acidental", segundo o professor, é a crise mundial, justamente a mais usada por alguns arenistas para explicar a derrota. As outras se inserem no panorama geral da vida brasileira e pesaram muito mais na hora da decisão.

Imagem 3: O Voto dos Mineiros. **Opinião**, Rio de Janeiro, p. 04, 04 abr. 1975.

Esses jornais trazem a possibilidade de refletir sobre as arbitrariedades impostas pelo ato que não chegaram ao conhecimento da população, seja por omissão de informação ou por propaganda dos apoiadores do golpe. Este fato reflete ainda nos dias de hoje. Muitas pessoas que viveram no período ditatorial no Brasil, quando questionados sobre as violações de direitos do regime negam o conhecimento. Isso se dá, justamente por, na época, não terem acesso a informação ou receberem informações manipuladas pelo próprio governo. Não podemos ser ingênuos de pensar que os militares falariam, por exemplo, sobre a legitimação da tortura prevista com o AI-5. Ainda, a repressão com a classe intelectual do Brasil aumentou, interferindo diretamente na vida e trabalho dos artistas.



### 1.2.1 A Censura às Artes: Rigores do AI-5


O controle das manifestações artísticas era uma defesa eficaz contra pensamentos opostos ao governo ditatorial e todas arbitrariedades impostas. Com o objetivo de censurar a arte em suas diversas formas, foi criada a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), onde todas as músicas deveriam ser analisadas previamente a sua divulgação. Porém, não foram somente as músicas que sofreram censura. A imprensa (principalmente escrita), o teatro e o cinema, são outros meios de comunicação que foram censurados durante a ditadura civil militar (VIEIRA, 2010).

Observando arquivos disponibilizados no site “Documentos Revelados”<sup>5</sup>, encontramos documentos que nos permitem entender quais os critérios utilizados para censurar músicas, e também, visualizar anotações dos próprios censuradores, entendendo suas explicações para cada ato censório. Este portal eletrônico foi criado em 2009 e é editado desde então por Aluizio Palmar, que na juventude foi estudante de Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e, segundo o site, após ter sido preso e banido do país, foi trocado juntamente com outros 69 presos políticos pelo Embaixador da Suíça no Brasil.

Há um documento referente a censura de uma música do artista Tim Maia, intitulada “Anistia, uma Questão de Amor”, de junho de 1978. Essa música faz um apelo para que seja dada anistia aos artistas presos em virtude da ditadura civil militar. No documento da censura, o motivo dado para proibição da canção é que os presos seriam retratados como inocentes, dando ao ato punitivo um caráter arbitrário, objetivando distorcer a visão do povo para com o regime. A censura dessa música foi dada em virtude do clamor popular pedindo a anistia de todos presos políticos, porém, mesmo assim, cerca de um ano após a censura dessa música, a ditadura baixou a lei 6.683, de 28 de agosto de 1979, intitulada Lei da Anistia, libertando todos presos por razões políticas a partir de 1961:

---

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://www.documentosrevelados.com.br/>>.

 **SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL**

**DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL**  
**SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - SR/RJ**

PARECER Nº 1811  
 ASSUNTO: EXAME DE LETRA MUSICAL  
 TÍTULO: ANISTIA (UMA QUESTÃO DE AMOR)  
 AUTOR: TIM MAIA  
 CLASSIFICAÇÃO: VETADA

A letra em questão é um apelo em favor da anistia. Os punidos são apresentados como seres indefesos, que estão presos e que têm como finalidade maior rever os parentes e matar as saudades.


O ato punitivo não é visto, no presente texto, através do seu amparo legal, mas sim como uma valentia demodê, segundo o autor.

Através desse enfoque, a autoridade é apresentada aos olhos do público como os responsáveis por medidas ditas arbitrárias, enquanto os punidos seriam seres injustiçados, o que os faria cair na simpatia popular.

Pelo exposto, opino pelo veto da letra em questão, baseado no Decreto 20.493, artigo 41, item d.

Rio de Janeiro, 22 de junho de 1978

*Marina e Leila  
para Revisão,  
Rio, 22/6/78  
Fellain*

  
 PAULO CESAR OLIVEIRA SANTOS  
 Toc. Cens. Mat. 2.016.894

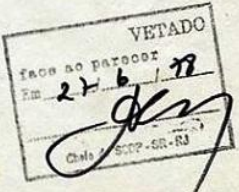


Imagem 4: REVELADOS, Documentos. **Parecer da Censura Para a Música de Tim Maia, “Anistia, uma Questão de Amor”**. Disponível em: <<https://www.documentosrevelados.com.br/repressao/policia-federal/parecer-da-censura-para-a-musica-de-tim-maia-anistia-uma-questao-de-amor/>>. Acesso em: 01 nov. 2017.

Outro arquivo encontrado no portal "Documentos Revelados" é um parecer de censura à música “Papoulas e Arco-Íris”, de 1972, do cantor Jorge Mautner. Nesta música, o autor parece falar sobre uma pessoa importante para o mesmo. Porém, no documento dos censuradores a música foi vetada, tendo como motivos expostos “vibrações extraterrenas”, insinuando que o autor fizesse citações à alienígenas. Ainda, segundo os censuradores, os termos “papoulas” e “arco-íris” diziam respeito a, respectivamente, “ópio” e “sonhos coloridos”, fazendo clara alusão ao uso de drogas, sendo considerados assuntos subversivos e dignos de serem proibidos:

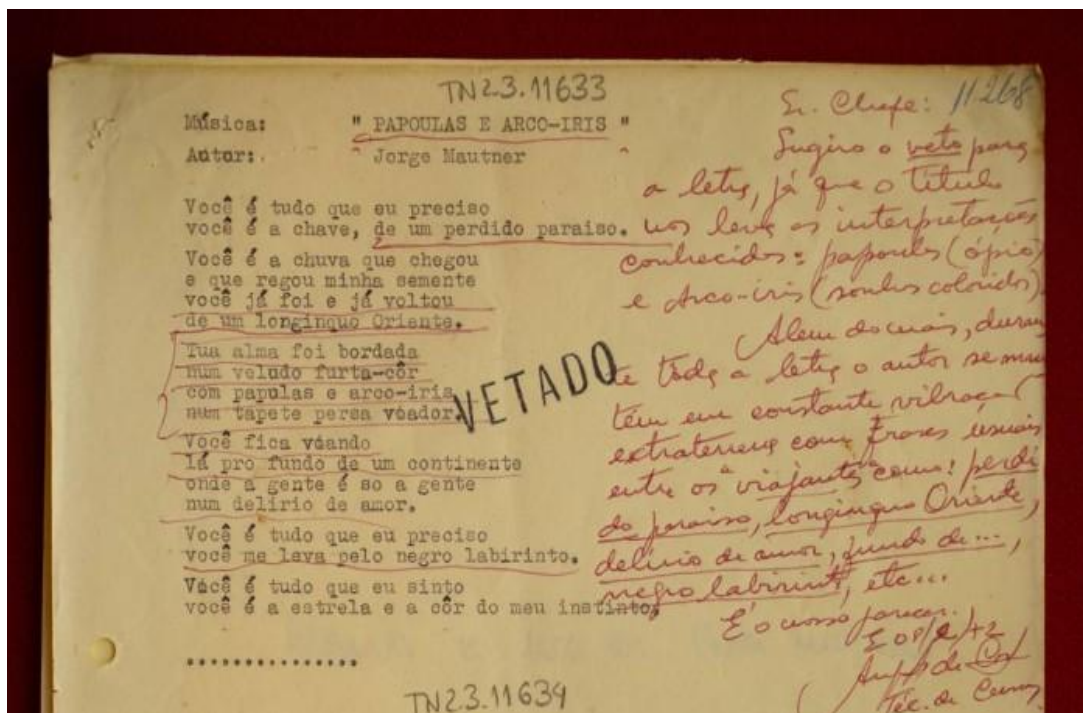



Imagem 5: REVELADOS, Documentos. **Músicas Censuradas de Djavan, Aldir Blanc e Jorge Mautner**. Disponível em: <<https://www.documentosrevelados.com.br/repressao/musicas-censuradas-de-djavan-aldir-blanc-e-jorge-mautner/>>. Acesso em: 01 nov. 2017.

A música brega<sup>6</sup> também sofreu com as censuras impostas pelo AI-5. Os cantores de música brega sofreram com as perseguições da ditadura civil militar no Brasil, uma vez que eram artistas de grandes massas, geralmente, a camada pobre da sociedade. Isso fazia com que os militares visualizassem ali uma possibilidade de subversão. No ano de 1973, o cantor Odair José teve a música “Em Qualquer Lugar” censurada pela DCDP, sob a alegação de terem conotações sexuais, consideradas imorais pelos censuradores. Ele só conseguiu lançar sua música doze anos depois, com título diferente do planejado:

<sup>6</sup> Gênero musical com músicas excessivamente românticas.


**MINISTÉRIO DA JUSTIÇA**  
**DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL**  
**DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS**

Parecer Nº 2934/73

Título: EM QUALQUER LUGAR  
 Autor: Odaír José  
 Classificação Etária: ---NÃO LIBERAÇÃO  
 Espécie: Letra musical Com cortes: --  
 Boa Qualidade: - Livre P/Exportação: -  
 Dublado: -- Legendado: --  
 Vedada a Exploração Comercial: Sim

---

Cenas: ---  
 Época: Atual Gênero: --  
 Linguagem: Licenciosa, manifestando prática sexual.  
 Tema: Prática sexual em qualquer lugar.  
 Personagem: --  
 Mensagem: Negativa.  
 Enredo: Ao dirigir-se à pessoa amada, personagem dispõe-se à prática sexual, em quaisquer condições, a fim de agradar ao outro.

---

1 - Cortes:  
 2 - Conclusão: Considerando a natureza desta comunicação, opino pela sua não liberação, invocando o Decreto nº 20.493/46, art. 41, letra a.  
 Brasília, 10 de maio de 1973.  
 DALMO PAIXÃO

DPF-507

Imagem 6: REVELADOS, Documentos. **Censura à Música Brega Durante a Ditadura Civil Militar.**  
 Disponível em: <<https://www.documentosrevelados.com.br/geral/censura-a-musica-brega-durante-a-ditadura-civil-militar/>>. Acesso em: 01 nov. 2017

Nas três fontes da DCDP, percebemos censuras por motivos distintos: situação política, uso de drogas ilícitas e sexualidade. Um artista não poder cantar sobre suas

experiências de vida, anseios e desejos, tendo que alterar suas obras por serem consideradas subversivas, faz com que possamos visualizar os desejos do governo, que buscava moldar a população de acordo com sua ideologia moral, sustentados por parcela da elite civil. Na arte, a falta de liberdade de expressão inibe artistas de exporem suas obras, muitas vezes guardando suas obras em gavetas e nunca mostrando ao público. Essa repressão vinda com a ditadura civil militar proporcionou à arte artistas engajados com a luta política, que buscavam através das entrelinhas das obras, brechas para exporem seu repúdio ao governo, fortalecendo a resistência às arbitrariedades impostas.

### **1.3 É Proibido Proibir: Repressão e Resistência**

Paralelo a ditadura civil militar, surgiram ondas de resistência e, conseqüentemente, repressões. No dia primeiro de abril de 1964, alguns deputados discursavam em apoio a João Goulart. Além de políticos, a UNE discursou em rádios, clamando à população que mostrasse seu repúdio ao governo. Pouco tempo após, os opositores começaram a sofrer com repressões, seja por cassação de mandato, no caso dos políticos, ou serem colocadas como ilegais, no caso das entidades:

Após o golpe de 1964, os artistas não tardaram a organizar protestos contra a ditadura em seus espetáculos. Ainda mais porque os setores populares foram duramente reprimidos e suas organizações praticamente inviabilizadas, restando condições melhores de organização política especialmente nas camadas médias intelectualizadas, por exemplo, entre estudantes, profissionais liberais e artistas. (RIDENTI, 2003, p. 143).

As resistências brasileiras contra o militarismo expandiram significativamente a partir de 1966. Segundo o portal “Memórias da Ditadura”<sup>7</sup>, que é um projeto do Instituto Vladimir Herzog, atendendo demandas da Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República de criação de um portal para divulgação da história da ditadura civil militar no Brasil, as primeiras ondas de protestos se deram na imprensa, com jornais opositores aos militares. Após, começaram a surgir movimentos de resistência no teatro, cinema, música e sociedade civil.

A Frente Ampla foi um movimento liderado por três políticos influentes, que criticavam e se posicionavam como opositores a ditadura civil militar, buscando a

---

<sup>7</sup> DITADURA, Memórias da. **Panorama da Resistência**. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/panorama-da-resistencia/index.html>>. Acesso em: 16 out. 2017.

redemocratização do Brasil. O principal articulador do movimento era Carlos Lacerda, que contava com o apoio de Juscelino Kubitschek, e também, não podendo ser diferente, do presidente deposto João Goulart. No jornal “Diário de Notícias”, do Rio de Janeiro, publicado em setembro de 1966, há uma manchete em que Carlos Lacerda fala sobre a relação da Frente Ampla e a UNE, dizendo que a influência da UNE sobre a Frente Ampla era muito maior do que o da Frente Ampla sobre a UNE. Segundo a manchete, o governo objetivava provar que os comunistas, neste caso a Frente Ampla (que não era comunista), queria que os estudantes protestassem contra o governo:



Imagem 7: Lacerda: - Estudante Age na Frente. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 02, 28 set. 1966.

Não visamos reduzir a importância de todas as formas de resistência presentes no período ditatorial brasileiro, porém, aqui nos é mais relevante a resistência artística e/ou cultural. Esta, mesmo não conseguindo formar uma sociedade com espírito revolucionário como era o objetivo de muitos, portava-se como espécie de direcionadora para horizontes além dos propostos pelos militares. Ainda, segundo Napolitano (2015, p. 194), a arte de esquerda renovou a cultura nacional, fazendo com que “a consciência social cultuada pelos artistas de esquerda, desde os anos de 1930 e a diversificada cultura oral-popular foram os temperos fundamentais da formação do artista engajado dos anos de 1960 e de 1970”.

No documentário “MPB nos Tempos de Repressão” (FARO, 2004), dirigido por Raimundo Faro, Caetano Veloso fala sobre o dia que foi preso em São Paulo pela Polícia Federal e levado ao Rio de Janeiro. Conta que quando foi acordado por uma funcionária do cantor, três homens estavam à paisana na sala de seu apartamento. Segundo o que se passou no dia, Veloso acreditava que havia prendido seu amigo Gilberto Gil. Os policiais mentiram para Caetano quando disseram que o mesmo seria

levado para um lugar de São Paulo prestar um depoimento, e para isso, passariam buscar Gilberto Gil em sua casa. Sendo assim, Caetano Veloso foi até o quarto que Gil dormia pedindo para que saísse por outra porta, a fim de não ser visto pelos policiais, indo pra casa para que os recebesse e também fosse prestar o depoimento. Conta que não lhe ocorreu que estivesse mandando seu amigo juntamente com ele para prisão, porém, aliviado, diz que preferiu ter Gil perto, uma vez que o período foi um dos momentos mais difíceis de sua vida, entrando em depressão logo após a prisão.

O que as pessoas passaram nas prisões da ditadura, somente poderá ser dito por elas. Todo sofrimento, dor, torturas físicas e psicológicas, fazem com que a pessoa se torne um refém para vida inteira das marcas deixadas pelas atrocidades militares. Caetano Veloso conta no documentário que não sabia quantos dias estava na prisão, já que ficou bastante tempo em uma solitária, recebendo comida por uma passagem da porta, estando incomunicável com qualquer pessoa. Se isso era feito com uma pessoa da mídia, que possuía uma voz que atingiria muitas pessoas, imagine o que faziam com os civis presos por suspeita de subversão. As ações da ditadura, foram perpetuadas em cicatrizes no corpo e na mente, sendo que muitos artistas encontraram na música uma forma de criticar e se opor às arbitrariedades militares.



## 2. MÚSICA E DITADURA CIVIL MILITAR

A música tem um papel importante na vida do ser humano sendo que encontramos músicas para qualquer ocasião: relaxar, refletir, chorar, namorar, dançar e assim por diante. Os Tubuguaçu<sup>8</sup>, por exemplo, entendem o corpo como um instrumento musical que sincroniza seus sons com a terra para entrar em conexão com o “Tupã Papa Tenondé, o grande espírito que abraça a criação” (JECUPÉ, 1998, p. 24), tendo a música como uma forma de comunicação com os deuses ou com seus ancestrais, mostrando sua importância, também, na espiritualidade humana. Porém, a música apresenta-se, acima de tudo, como uma forma de expressão.

Em períodos de exceções, como a ditadura civil militar no Brasil, por exemplo, a música passou a suprir a necessidade de parcela da sociedade que não possuía meios para exporem suas opiniões sobre o governo autoritário que se instaurou. Mas a música não se coloca como instrumento de crítica somente em períodos ditatoriais. Para a musicóloga Andréia Borges da Cunha (2016, p. 18): “a música é a ponte que liga a sociedade aos valores que devem ser desempenhados no ambiente de vivência do homem. A música é o canal de convicções de um povo ou nação”. Se analisarmos a conjuntura musical atual do Brasil, percebemos que o RAP e o FUNK<sup>9</sup> transformaram-se na voz dos oprimidos, onde artistas que geralmente cresceram em periferias, expõe a realidade social de onde vieram, debatendo assuntos como a vida no crime, a discriminação e a violência policial sofridas por moradores das favelas.

Hoje o obstáculo a ser driblado é a alienação, uma vez que os grandes meios de comunicação controlam o que será transmitido ou não, consequentemente, decidindo o que fará ou não sucesso. Se observarmos a maioria das músicas tocadas nas rádios ou programas de televisão, percebemos músicas vazias, sem críticas ou questões sociais, situação que políticos e elite, em conjunto com a mídia, se beneficiam evitando debates que podem prejudicá-los.

Outro problema que enfrentamos no Brasil é má distribuição cultural. A desigualdade sociocultural é imensa, onde a falta de acessibilidade faz com que camadas mais pobres do país não consigam encontrar mecanismos que ampliem suas

---

<sup>8</sup> São ancestrais dos povos indígenas brasileiros Tupinambá e Tupy-Guarani (JECUPÉ, 1998, p. 24).

<sup>9</sup> São ritmos musicais com suas bases vindas da periferia, onde artistas conseguem expor suas experiências e expectativas através da música. Ver Dayrell (2002).



visões de mundo, estando “presos” a meios de comunicação, culturalmente falando, pobres, como a televisão e suas grandes emissoras (NAPOLITANO, 2015).

Neste capítulo abordamos temas que exploram a relação da música com a ditadura civil militar. Dividimos em três subtítulos, sendo o primeiro intitulado “O CPC e o Show Opinião”, onde abordaremos seu contexto de criação e sua importância na propagação cultural crítica no Brasil; o segundo chama-se “Os Festivais de Música”, onde propomos o debate sobre haverem festivais em um período de grande repressão que, geralmente, apresentavam artistas considerados subversivos e um público que não se enquadrava nos padrões morais apresentados; e o último, com o nome de “O Movimento Tropicália”, discorreremos sobre o tropicalismo, que não era caracterizado somente por um gênero musical, mais sim, deve ser entendido como um movimento musical que misturava, por exemplo, o violão de Gilberto Gil com o som psicodélico dos Mutantes.

## **2.1 O CPC e o Show Opinião**

O CPC foi criado em parceria com a UNE objetivando propagar uma arte popular e revolucionária que conscientizasse a população. Criado oficialmente em março de 1962 na cidade do Rio de Janeiro, e após, espalhando-se pelo território nacional, o CPC expunha diversas formas de arte, como música, teatro, cinema, literatura e artes plásticas, com muitos dos participantes ativos sem remuneração alguma. O Sociólogo Manoel Berlinck (1984, p. 20) afirma que "em cada 10 membros do CPC, 7 eram voluntários, em geral estudantes universitários que queriam participar da luta nacionalista e em prol da cultura popular".

O CPC debatia problemas da camada pobre e marginalizada do Brasil. A busca por diálogo com o povo através de suas expressões artísticas era motivada pela vontade de expandir os locais de luta contra explorações, opressões e repressões. Para Ridente (2003, p. 140):

O sucesso do CPC generalizou-se pelo Brasil com a organização da UNE Volante, em que uma comitiva de diligentes da entidade e integrantes do CPC percorreram os principais centros universitários do país, no primeiro semestre de 1962, levando adiante suas propostas de intervenção dos estudantes na política universitária e na política nacional, em busca das reformas de base, no processo da revolução brasileira. A UNE Volante semeou 12 filhotes do CPC nos quatro cantos do país.

Encontramos no Jornal “Novos Rumos” (1962, p. 5), do Rio de Janeiro, uma notícia falando sobre os objetivos e projetos do CPC. O título era “Centro Popular de Cultura (UNE): Estudantes Levam a Arte ao Povo”, e como já fica explícito na manchete, o texto que segue mostra um pouco sobre as produções artísticas que estavam sendo produzidas, tratando o CPC como “uma das mais sérias e mais profundas tarefas de âmbito cultural no Brasil”, sendo que esses centros buscavam, segundo o jornal, “dar ao povo uma perspectiva de libertação das alienações impostas pelo imperialismo a fim de ajudá-lo a conquistar sua liberdade”. Um membro do CPC não identificado pelo jornal, fala em um trecho da matéria (1962, p. 5) sobre os objetivos dos centros em relação ao povo e a cultura:

Uniremos o povo a cultura, pondo um fim ao permanente divórcio entre tudo quanto é expressão cultural e tudo quanto representa povo e suas derivações. Faremos com que a arte seja enriquecida e aprofundada pelo contato estreito com o povo, e para fazer com que o povo transforme a sua consciência pela ação esclarecedora da arte. Tudo o que o CPC pretende é ser o agente capaz de produzir esta aproximação, esta ação recíproca entre uma arte que se torne cada vez mais, expressão da vontade popular e um povo que se torne, cada vez mais, colaborador de sua própria arte. Assim se coloca o CPC diante de seu objetivo.

Os CPC possuíam formas diferentes de expor a arte à população brasileira. As peças ocorriam em portas de fábricas, favelas e sindicatos, poesias vendidas por um preço baixo, ou ainda, gravações de filmes financiados com dinheiro de doações. Oferecer arte crítica com fácil acesso à população não despertou contentamento de empregadores, e principalmente, do governo militar. Oferecer uma arte que faça com que o espectador saia de sua zona de conforto e reflita sobre problemas diários da maioria dos brasileiros era um fato considerado subversivo. Todo esse descontentamento desencadeou em um incêndio e fuzilamento na sede da UNE, na madrugada de 31 de março para 1º de abril de 1964.

Assim que foi decretado o golpe civil militar, dezenas de militares cercaram o prédio da UNE na Praia do Flamengo, onde cerca de duzentos estudantes de diferentes universidades brasileiras estavam reunidos para acompanharem juntos o desfecho dos acontecimentos daquela noite. Os estudantes mal saíram fugidos do prédio quando os militares iniciaram a chuva de balas e o incêndio sob o edifício. Esse foi o marco que deu certeza aos estudantes que pensar diferente seria punível até mesmo com a vida. O medo e a incerteza tomou conta dos jovens, que agora passavam de estudantes para perseguidos políticos

Logo após fugirem do prédio, os estudantes buscaram abrigo, proteção e força. Reuniram-se na Faculdade Nacional de Direitos (FND), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde diversos outros jovens já estavam reunidos para discutir sobre o que acontecia no país. Porém, diversas lideranças estudantis reunidas no mesmo local era um prato cheio aos militares, que viram a chance de acabar com grande parte da força estudantil de uma vez. Os militares já haviam cercado o prédio da UFRJ quando o capitão do exército de João Goulart, Ivan Cavalcanti Proença, que estava nos arredores da FND chegou para evitar um massacre. Ivan apontou um tanque de guerra para as tropas do exército que tinham ordens de fuzilar os estudantes que ousassem sair. Após afastar os militares, Ivan entrou no edifício para auxiliar os estudantes na saída. Naquela noite, nenhum estudante foi morto.

Mesmo após a instauração do governo civil militar as lutas e mobilizações sociais não cessaram por completas. Pelo contrário, ganharam força e espalharam-se por diferentes grupos sociais do país. O CPC e a UNE também não pararam suas lutas.

O Show Opinião (BOAL, 1994), escrito por diferentes autores e assinado por Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa, com direção de Augusto Boal, ficou conhecido por ser um musical engajado e reconhecido até os dias atuais pela crítica nacional, já que, mesmo antes de possuir sucesso de público, "possibilitou a organização das esquerdas intelectualizadas em torno de um projeto de resistência cultural construído pelo grupo em interlocução com as classes médias" (GARCIA, 2011, p. 161). Sua estreia se deu em 11 de dezembro de 1964, no mesmo ano do golpe civil militar e também dos ataques ao prédio da UNE, onde estavam membros do CPC. Para historiadora Fernanda Paranhos Mendes (2009, p. 3) o show é criado com objetivo de discutir sobre a "realidade das classes populares subjugadas a viverem as dificuldades consequentes de uma sociedade capitalista, como a miséria, a fome, o êxodo e a marginalização".

Os debates do show são feitos através de três sujeitos distintos: o migrante nordestino que vai para capital tentar viver da música, interpretado por João do Vale; o trabalhador que mora na favela, interpretado por Zé Ketí; e a mulher de classe média que adere a luta popular, interpretada por Nara Leão. Os autores escolheram os artistas que tem as vidas próximas dos personagens, tendo algumas falas do show sendo testemunhos dos atores, mostrando a exclusão que vivia grande parte da sociedade nos anos 1960.

João do vale, que representa o nordestino retirante, é natural do Maranhão. Ele mostra a dificuldade dos compositores pobres que veem na migração uma forma de ter uma qualidade de vida melhor e, talvez, atingir sucesso. Para mostrar isso, relata a chegada ao Rio de Janeiro e o trabalho como pedreiro e operário para conseguir sobreviver enquanto escrevia e vendia suas músicas. Zé Ketí é carioca, morador de favela e sambista, interpreta o compositor que nunca possuiu muita perspectiva de vida, porém, através da música frequentou lugares com a elite do samba. Já Nara Leão representa a mulher branca, rica, que canta bossa nova (música tida como de elite), que por opção passou a frequentar locais com artistas engajados, a fim mostrar sua crítica e opinião através da música popular. Para Mendes (2009, p. 26), falando sobre a carreira de Nara na Bossa Nova:

Cabe mencionar que, antes da estreia do musical, a cantora lançou um disco chamado Nara, um divisor de águas em sua carreira, no qual gravou sambas e baiões daqueles que viriam a ser seus parceiros de palco. Com essa atitude, acabou desfazendo um rótulo que por muito tempo insistiu em acompanhá-la — o de eterna musa da bossa nova — e com o qual, a partir dali, romperia definitivamente.

As peças teatrais buscam gerar no público um incômodo, para que ao vislumbrarem as cenas do palco, comparem com problemas cotidianos. Ainda, por se tratar de um musical, as músicas trazem em suas letras questionamentos e apontamentos para despertar o engajamento do público. Os teatros populares apresentam algumas características fundamentais, como por exemplo, facilidade de acesso ao público e uso de espaços populares. Segundo Mendes (2009, p. 6):

O que separa os espaços de espetáculo de seus ideais espectadores são interesses particulares que transformam a cênica numa fonte de enriquecimento. Isso porque os ingressos são postos num valor elevado que está apenas ao alcance de uma pequena parcela da sociedade. A fim de remediar esse problema, os dramaturgos ditos engajados procuram levar o teatro para onde está o povo, como ruas, praças e fábricas.

O teatro popular se põe como uma arte democrática, já que expande a arte cênica às ruas, praças e centros, com acesso de forma fácil para quem não teria outras condições. Esse tipo de arte era visto como subversivo pelos militares, já que atingiam um grande público. Mais repressão ainda sofriam pelo nome do show ser Opinião e o conteúdo do mesmo expor uma crítica, seja direta ou indireta, a ditadura civil militar, através de falas e músicas que demonstravam as dificuldades vividas pela classe pobre do país. Mendes (2009, p. 23) diz que a forma que abordavam os problemas sociais,

juntamente com a identificação dos atores com as questões que expunham "fazia do Show Opinião um espetáculo engajado que se tornou referencial para montagens, inclusive no Grupo de Teatro Opinião, que começava ali sua trajetória".

Além de depoimentos e falas, o show possui um repertório composto por vinte e quatro canções. Além das músicas de João do Vale e Zé Ketí, o show conta com canções de autoria de Carlos Lyra, Vinícius de Moraes, Newton Teixeira, Tom Jobim, Francisco de Assis e Edu Lobo, caracterizando-o como um espetáculo completo da MPB. Mendes (2009, p. 30) explica que "a simplicidade com que era encenado fazia com que o conteúdo do espetáculo tivesse seu devido destaque, além de imunizar a plateia de eventuais ilusões causadas por um cenário grandioso". Entre uma música e outra, os artistas afinavam os instrumentos, sentavam-se e caminhavam pelo palco, dando a impressão que estavam num ambiente informal.

No show (BOAL, 1994), em determinado momento, João do Vale fala sobre uma carta que escreveu ao pai quando fugiu de casa aos quatorze anos. Em seu depoimento, disse que sabia não ter chances de alcançar o sucesso no interior, por isso, buscou melhores condições em São Luís, capital do Maranhão. Pediu perdão por fugir, porém, disse que sabia ser a única forma de sair de casa, já que estava ciente que seu pai não deixaria caso perguntasse. Durante seu depoimento, Nara e Zé tocam e fazem um coro ao fundo, deixando as palavras de João ainda mais marcantes. Para complementar essa fala, Nara Leão durante a música "Carcará", cita dados sobre a migração nordestina naquele período, expondo a dificuldade da população oriunda daquela região.

Quando se ouve o show percebe-se a participação do público, o que mostra a aproximação entre artistas e plateia. Durante as falas, são nítidas as risadas das pessoas presentes, o que dá a impressão de um show acalorado para quem está no palco, onde sentem que o público está atento e recepcionando, de uma forma ou outra, as mensagens que o espetáculo visa transmitir. A ideia de montar um musical num período repressor foi genial. A junção da arte cênica com a música através de três artistas que tem os personagens baseados em suas próprias vidas, dá às falas e músicas uma carga emocional a mais. Shows que visavam tirar o público da zona de conforto rumo à reflexões sobre a sociedade em que vivem devem ser entendidos como instrumentos de resistência, já que confrontavam e propunham debates sobre a realidade do país naquele momento. Isso acontecia também nos festivais de música no Brasil, onde levavam multidões que, na maioria das vezes, eram encarados como subversivos pelo estilo de vida que possuíam.

## 2.2 Os Festivais de Música

Os festivais de música no período ditatorial brasileiro tornaram-se mecanismos de resistência da contracultura, ecoando sua voz diante as arbitrariedades impostas pela moral determinada por parcela da alta camada da sociedade e, principalmente, pela ditadura civil militar. A situação política e social do Brasil naquela época era muito tensa. A repressão era tanta que gerou um clima de instabilidade onde o fato de reunir um grande grupo era encarado como subversivo.

Na década de 1960, o movimento da contracultura obteve um significativo número de adeptos. O festival de Woodstock, realizado em uma fazenda na cidade de Bethel, nos Estados Unidos da América, no ano de 1969, apresentou o movimento *hippie* e suas ideologias à grande massa mundial. Os *hippies* pregavam por uma maior liberdade aos indivíduos:

As décadas de 1960/70 foram marcadas pela herança Beat e do movimento hippie, com grande influência da música: Jazz e Rock n' Roll, com os Beatles, Rolling Stones, Bob Dylan, Janis Joplin, Jimi Hendrix, e a ascensão da contracultura. Temos aliado a tudo isso o uso dos psicoativos como meio de busca da expansão da mente e fuga da realidade capitalista de consumo. (SOUZA, 2015, p. 39).

No Brasil, a contracultura foi um movimento social que procurou romper com a modernização da sociedade brasileira posta em prática de forma autoritária pela ditadura civil militar. Com o fechamento dos partidos políticos e a repressão, muitos militantes partidários participaram politicamente de manifestações artísticas. Para Souza (2015, p. 40) a contracultura “tinha sua crítica à sociedade industrial de consumo e buscava na relação homem/natureza uma revolução no modo de viver, contudo não procurava mudar o sistema do mesmo jeito que a esquerda armada pretendia”. Justamente por esse fato, essa forma de resistência não era muito bem aceita nem pela esquerda, nem pela direita moralista.

Iremos abordar três festivais de música ocorridos durante a vigência da ditadura civil militar, sendo eles: O Festival de Palhostock, realizado na cidade de Palhoça, Santa Catarina; O Festival de Guarapari, realizado na praia da cidade de Guarapari, Espírito Santo; e por último, O Festival de Música Popular Brasileira, em São Paulo, onde artistas cantavam suas canções para jurados decidirem qual seria a melhor música do ano. A escolha destes três festivais se deram por motivos distintos: o primeiro foi pela

proximidade com a nossa realidade, por se tratar de Santa Catarina. O segundo, escolhemos por alguns endereços eletrônicos tratarem o mesmo como sendo o primeiro festival da América Latina. Já o terceiro, foi escolhido por ser um festival transmitido ao vivo em horário nobre na televisão.

### **2.2.1 O Festival Palhostock**

O governo do General Ernesto Beckmann Geisel iniciou no ano de 1974 e se estendeu até 1979, um ano depois do fim do AI-5. Mesmo com o fim do ato, não houve fim da repressão dos militares contra a população e contra movimentos artísticos, que ainda sofriam com ações abusivas dos policiais. Organizar um festival de música já não é tarefa fácil em condições propícias à isso, então fazer um festival acontecer durante a ditadura civil militar se põe como tarefa mais árdua ainda. Foi isso que três jovens, Baldicero Filomeno, Jacob Silveira e Edgar Scheidt fizeram, tendo que vender seus bens e largar seus empregos para conseguirem dedicar-se ao evento de *rock and roll* em um estado interiorano como o de Santa Catarina.

Primeiro, a ideia era realizar o festival na capital do estado, Florianópolis, porém, não receberam apoio da prefeitura. Esquivando-se de todas as dificuldades, os amigos foram atrás do prefeito de Palhoça Odílio José de Souza, filiado ao MDB, que era o partido de oposição aos militares, sendo que ele vislumbrou no festival uma oportunidade boa de divulgar a cidade. Em entrevista ao portal eletrônico Notícias do Dia (LUNKES, 2014), Baldicero Filomeno disse que primeiro falaram com o governador em exercício, que não se mostrou favorável ao evento, então depois procuraram o prefeito de Palhoça que deu até uma sala da prefeitura para que os jovens pudessem organizar o festival.

Realizado no centro do município de Palhoça, Santa Catarina, no Estádio Renato Silveira do extinto clube Guarani de Palhoça, o festival trouxe à cidade que na época tinha cerca de trinta mil habitantes um público de diversas partes do Brasil. A falta de estrutura da cidade para realizar um evento dessa grandiosidade gerou críticas da população da época, que reclamou, principalmente, pelo fato de muitos participantes do festival dormirem em suas barracas nas ruas, fazendo ali suas necessidades. Mas do outro lado há quem elogiou o festival, como por exemplo taxistas, comerciantes e donos de pensões que lucraram bastante com o público do evento. A historiadora Manoela Souza (2015, p. 47) afirma que para os organizadores o festival reuniu uma geração

oprimida que estava encontrando formas de expressar seus sentimentos e emoções, e ainda, suas críticas ao regime opressor da ditadura civil militar.

Os organizadores encontraram um problema estrutural para realização do evento. As historiadoras Clarissa Pacheco e Grazielle Cristina Dos Santos Weege (2014, p. 121) explanam que "para um evento desse porte não havia ninguém na região que pudesse emprestar e, muito menos alugar o equipamento, os organizadores então tiveram que alugar o potente equipamento em São Paulo". Tocaram no festival as bandas: Bicho da Seda e Almôndegas, de Porto Alegre; Capuchon, Sidharta, Som Nosso de Cada Dia e Comunidade, de Florianópolis; e Mostarda, de Joinville.

Um fato curioso se deu antes das bandas iniciarem suas apresentações, pois para o festival ser liberado pela polícia, foi solicitado que na abertura a banda da Polícia Militar tocasse para o público presente. Os organizadores afirmam que a polícia estava lá a paisana para ficar vigiando e controlar a situação caso o festival fugisse do controle (SOUZA, 2015).

O festival teve início oficialmente no dia 19 de outubro de 1974, às 21h, com uma multidão no portão tentando entrar sem pagar. Mesmo com toda segurança e preparo estrutural para que isso não acontecesse, dias antes do início já haviam pessoas que não compraram ingresso acampadas no estádio, e como não haviam ainda seguranças, se instalaram sem maiores problemas. Segundo o endereço Notícias do Dia (LUNKES, 2014), há muita divergência em relação à quantidade de público presente no festival, havendo informações que vão de seis mil até vinte mil pessoas.

Mesmo sem ter sido organizado com o objetivo final de contestar a política nacional, não há como negar a importância do festival para a resistência cultural de Santa Catarina num período opressor como o que se estendeu entre 1964 e 1985. O evento tirou a pacata cidade de Palhoça de sua rotina, mostrando um estilo de vida totalmente diferente do usual, sendo de importância fundamental para a juventude e contracultura catarinense.

### **2.2.2 O Festival de Guarapari**

A onda de festivais no Brasil após o Woodstock revelou a quantia de jovens que interessavam-se por festivais. No estado do Espírito Santo, na cidade de Guarapari, Antônio Alaerte, Gilberto Tristão e Rubinho Gomes, juntaram-se para organizar um festival de música na praia da cidade.



Segundo o portal de notícias Gazeta Online (COSTA, 2015), o festival estava ocorrendo tranquilamente na teoria, porém, os problemas apareceram rapidamente. O prefeito de Guarapari, Benedito Lyra, havia anunciado que apoiaria o festival com verbas, porém, uma semana antes do festival o mesmo retirou todo apoio que prometeu. Não se sabe ao certo os motivos que levaram a retirada o apoio, mas a hipótese mais aceita entre organizadores e pesquisadores é que militares o obrigaram a não apoiar o festival para não ter seu mandato cassado. Mesmo assim, os organizadores mantiveram o festival, buscando por conta própria recursos para realizá-lo.

Em entrevista à Gazeta Online (COSTA, 2015), Rubinho diz que o objetivo era traçar o perfil da música brasileira na época, uma vez que os grandes artistas estavam exilados por conta da repressão da ditadura civil militar. Essa repressão atingiu também artistas e público do festival, que eram, em sua maioria, barrados pela polícia militar ao chegar no local do evento. Zé Rodrix, integrante da banda Som Imaginário, que se apresentou no festival, disse para Gazeta Online que “de cada dez pessoas, uma era barrada” (RODRIX, 2015). Os militares foram tão repressivos que prenderam Rubinho e Alaerte, organizadores do evento, e ainda, barraram Chacrinha, personalidade famosa da época que foi convidado para apresentar o festival. Com tantos impedidos de chegar ao evento, era de se esperar que não atingissem o público esperado de quarenta mil pessoas.

O festival aconteceu durante quatro dias, entre 11 e 14 de fevereiro de 1971, com o general Emílio Garrastazu Médici como presidente do Brasil. O festival contou com menos da metade dos shows prometidos, com artistas tocando com cachês simbólicos, já que o apoio financeiro não aconteceu como esperado. Muitos dos artistas anunciados nas propagandas de divulgação do festival disseram não ter recebido convite algum para realização de shows, e outros foram até a cidade e não conseguiram tocar, como por exemplo Erasmo Carlos. Tocaram no festival Milton Nascimento, Ivan Lins, Som Imaginário, Naná Vasconcelos, Novos Baianos, Luiz Gonzaga, A Bolha, Grupo Soma de Bruce Henri, Os Mamíferos e Tony Tornado.

Erasmo Carlos reserva um curto capítulo de seu livro intitulado “Minha Fama de Mau” (CARLOS, 2009) para descrever sua experiência no festival. Segundo Erasmo, logo após chegar em Guarapari as notícias ruins começaram a chegar, sendo que não tocou no festival porque os organizadores não mandaram as passagens para banda que o acompanharia, os Beat Boys. Mesmo assim, sem se apresentar formalmente no palco do festival, Erasmo e alguns amigos tocavam violão, gaita e flauta doce na praia, juntando

um grande público ao redor. Esses eventos que aconteciam durante os festivais, porém, fora da programação oficial também são importantes e merecem atenção para estudo das resistências na ditadura civil militar. Ali, teoricamente, por não haver uma segurança oficial do evento, os participantes poderiam ter a sensação de uma liberdade maior, expondo muitas vezes opiniões que não seriam expostas em outros locais por medo da repressão.

Problemas com pagamentos de artistas, descaso com imprensa que não possuía meios de trabalhar, atrasos excessivos nos shows ocasionando vaias e depredações por parte do público e repressão policial contra *hippies*, são fatos encontrados em uma notícia do jornal “Correio da Manhã” (1971, p. 06), do Rio de Janeiro, publicado no dia 13 de fevereiro de 1971, um dia antes do termino do festival.

A notícia que no título já coloca a dificuldade que o festival tivera em chegar ao final por conta de todos problemas que aconteciam, mostra a falta de organização acarretada pela falta de apoio ao evento. O delegado da cidade Fábio Wanderley explica que expulsou os *hippies* por reclamações dos moradores da cidade, já que eram pessoas, segundo ele, sujas e malcheirosas (1971, p. 06). Já os participantes do festival defendem-se dizendo que não sabem os critérios utilizados pela polícia para definir quem é ou não *hippie*. Para eles, a polícia repreende quem está cheirando mal e/ou possui mochila nas costas: “[...] Vai ter um cara na porta só para cheirar as pessoas que chegam. Não adianta comprar ingressos porque os caras vão cheirar todo mundo. Quem não estiver limpo é *hippie*. Quem não toma banho somos nós, mas os sujos são vocês” (1971, p. 06), diz um dos participantes do festival em entrevista ao jornal.

Nesse festival, o público que não compareceu na quantia esperada, participou numa intensidade inesperada. Isso pelo fato de, após esgotar a paciência, iniciarem uma chuva de objetos ao palco, vaiando e mostrando sua infelicidade com os artistas que não tocaram ou atrasaram, mesmo esses não tendo culpa, já que não receberiam o combinado. O jornal “Correio da Manhã” (1971, p. 06), disse em sua matéria que: “as 23 horas e 30 minutos começaram as vaias e a agitação, [...] o público começou a jogar garrafas de plástico cheias de areia em direção ao palco enquanto gritava, vaiava e enchia mais garrafas”.

A opressão militar, que não queria ver uma reunião de pessoas que não se enquadravam em seus padrões, foi fundamental para que o festival não recebesse o apoio necessário de políticos e empresários. O festival que veremos a seguir também

teve participação intensa do público, que viajava os artistas mesmo eles se apresentando conforme o combinado.

### **2.2.3 O Festival de Música Popular Brasileira de 1967**

Com o aumento dos festivais e a popularização da música brasileira, não demorou muito para que as redes de televisão criassem um programa voltado à música. Fizeram mais que isso. Na década de 1960 a onda de festivais de música transmitidos ao vivo pela televisão tornaram-se febre nacional, onde as disputas eram encaradas por milhares de telespectadores, seja no teatro em que acontecia, ou em casa pela televisão.

O documentário “Uma Noite em 67” (TERRA; CALIL, 2010) traz depoimentos dos protagonistas daquela noite, que estavam na frente ou atrás das câmeras. Solano Ribeiro, realizador do festival, disse que “o festival nada mais era do que um programa de televisão” e que a importância histórica que veio com o mesmo se deu ao longo dos anos, mas na hora do festival era somente um programa ao vivo que não poderia ter erros (RIBEIRO, 2010). E para cativar o público, um programa de televisão necessita englobar uma série de fatores que prendem o telespectador. Isso que fala Paulinho Machado de Carvalho, diretor da TV Record na época, onde afirma que os festivais tinham que ser pensados e organizados como se fossem espetáculos de luta livre, isso por que agrada o público ter o mocinho e o vilão (CARVALHO, 2010).

Havia uma orquestra que fazia música de abertura e dois apresentadores que apresentavam o festival como uma batalha. Tanto que a plateia que estava presenciando as apresentações efervescia a cada momento, jogando até objetos ao palco, como afirma Sérgio Cabral (CABRAL, 2010), um dos jurados, que diz ter presenciado vários ovos jogados ao palco.

O público era tão participativo que pode ser encarado como um dos protagonistas do espetáculo, sendo que tornaram uma apresentação impossível de ser realizada. Sérgio Ricardo, que foi apresentar a música “Beto Bom de Bola” com um arranjo totalmente modificado da original, foi recebido com muitas vaias. O público foi tão intolerante que o mesmo não conseguiu iniciar a música. Quando começava a falar, o público iniciava novamente vaias, irritando o artista que no meio da música disse não conseguir nem ouvir o tom, parando de cantar e gritando “vocês ganharam”. Esse é um momento emblemático do festival, já que Sérgio Ricardo irritou-se tanto que quebrou seu violão e jogou os pedaços ao público, sendo desqualificado do festival.

A recepção de uma obra se dá, principalmente, na relação da obra com o espectador. A arte trouxe uma maneira distinta da forma midiaticizada de vermos o mundo (MENDONÇA, 2009). Porém, não podemos deixar de lado os fatores econômicos que fazem artistas serem mais divulgados e, conseqüentemente, mais ouvidos que os outros. Os interesses das grandes produtoras fazem com que artistas se tornem cada vez mais comerciais, tendo que mudar sua sonoridade para agradar o público pagante. E é esse público receptor que se põe como importante para que haja, portanto, a propagação das mensagens e opiniões dos artistas.

Uma outra batalha que acontecia no palco, menos divulgada, porém perceptível pela reação de uma parte do público, foi entre o som do violão e da guitarra elétrica, característica do movimento tropicália que dava seus primeiros passos. Digo que era uma batalha por que, dias antes, em junho de 1967 houve uma marcha contra a guitarra elétrica que contou com diversos artistas, como Elis Regina, Edu Lobo e o próprio Gilberto Gil. A justificativa da passeata era que os manifestantes eram contra a invasão americana na música nacional. Caetano Veloso conta no documentário que achava aquilo uma besteira, que se fosse bom, deveria incluir e não dividir

Gilberto Gil disse no documentário “Uma noite em 67” (TERRA; CALIL, 2010) que estava morrendo de medo, já que sabia que o público estava muito ativo no festival. Ele disse que estava muito nervoso, tendo comparado o sentimento daquela noite somente com o dia que foi preso. Gil cantou com os Mutantes (desconhecidos na época) a música “Domingo no Parque”, sendo duramente criticado por estar cantando uma música com guitarra elétrica. Em resposta, disse em entrevista no dia que “nunca devemos dividir qualidades, somente somar, e esses três jovens dos Mutantes são excelentes instrumentistas e pessoas, por que eu não deveria cantar com eles?”.

No fim do festival, o quinto lugar ficou com Roberto Carlos interpretando a música “Maria, Carnaval e Cinzas”; o quarto lugar com Caetano Veloso e os Beat Boys, que interpretaram “Alegria, Alegria”; o terceiro lugar ficou com Chico Buarque interpretando “Roda Viva”; Gilberto Gil e os Mutantes ficaram com o segundo lugar cantando “Domingo no Parque”, e a campeã da noite foi a música “Ponteio”, interpretada por Marília Medalha e Edu Lobo.

O festival de música da TV Record de 1967 ficou marcado por diversos acontecimentos de importância histórica. Porém, podemos destacar a ruptura da MPB tradicional, para a emergência do movimento conhecido como Tropicália, com artistas que portavam-se de outra forma e davam uma nova sonoridade para a música nacional.

Além disso, para ditadura civil militar o festival se tornou um mecanismo de resistência através de artistas engajados politicamente.

### **2.3 O Movimento Tropicália**

O movimento mais importante para modernização cultural no Brasil, revolucionando a forma de fazer música como vinha fazendo a Bossa Nova, foi denominado Tropicália. Esse movimento deu as caras ao país no ano de 1967, com as já citadas apresentações de Caetano Veloso com os Beat Boys e Gilberto Gil com os Mutantes, no Festival de Música Popular Brasileira de 1967, produzido e exibido pela TV Record.

A mudança apresentada por artistas tropicalistas não se deram só na música, mas também no comportamento e vestuário. Tudo estava caminhando para o igual, sem novidades, fazendo com que a cultura brasileira ficasse carente de inovações. Isso pelo fato da ditadura civil militar determinar um nacionalismo exacerbante, voltado à mostrar o que o Brasil tem de bom e como o povo tem sorte de estar aqui. Os tropicalistas foram contra isso, deixando a MPB mais jovem nos arranjos. Ridenti (2003, p. 150) diz que:

As críticas tropicalistas ao nacional-popular não implicavam uma ruptura com o nacionalismo, antes constituíam uma variante dele: a preocupação básica continuava sendo com a constituição de uma nação desenvolvida e de um povo brasileiro afinados com as mudanças no cenário internacional, a propor soluções à moda brasileira para os problemas do mundo.

O movimento Tropicália é compreendido por cerca de dois anos, iniciados no festival de música popular de 1967 com as apresentações de Caetano Veloso e Gilberto Gil, e reprimido pela ditadura civil militar através da prisão dos mesmos no ano de 1968. Apesar do pouco tempo, os tropicalistas influenciaram uma geração, mudando parcela das artes brasileiras e inspirando artistas.

Os tropicalistas não eram encarados de forma positiva pela esquerda brasileira. O sociólogo Cláudio Coelho (1989, p. 163) diz que "para a esquerda, os tropicalistas seriam uma espécie de agentes do inimigo infiltrados para destruir por dentro o movimento revolucionário". Nos festivais de 1967 e 1968 fica clara a indignação do público com os tropicalistas. No primeiro, tanto Gil quanto Caetano, foram anunciados sob uma salva de vaia, já que iam se apresentar com bandas de rock, desagradando o público que achava que a inclusão de diversos sons e estilos na música brasileira tiraria

sua essência. No caso de 1968, o Festival Internacional da Canção (FIC), produzido pela TV Globo e realizado no Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA), Caetano Veloso não conseguiu nem ouvir sua banda na hora da música "É Proibido Proibir", já que haviam muitas vaias pelo mesmo motivo do festival anterior. Coelho (1989, p. 162), falando sobre o discurso de Veloso ao público, diz que ele:

Comparou esses militantes com os fascistas do Comando de Caça aos Comunistas (CCC), que haviam espancado os atores da peça "Roda-Viva" de Chico Buarque de Hollanda, afirmando, também, que eles estavam ultrapassados, que iriam "sempre matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem", e que suas concepções artísticas prenunciavam posições políticas perigosas: "Se vocês em política forem como são em estética, estamos feitos".

O jornal "Intervalo", do Rio de Janeiro, publicado em 1968, encara o tropicalismo como um movimento que tem como idealizadores e principais divulgadores, Gilberto Gil e Caetano Veloso. Gil explica que o movimento é um assunto sério e de importância considerável à arte nacional, não suportando piadas ou brincadeiras quando feitas sobre o tropicalismo, porém, acredita que as críticas quando ditas honestamente, só tendem a melhorar e fortalecer (1968, p. 53). Caetano Veloso conclui dizendo que sabe que o movimento tropicália tornou-se mais um produto lucrativo para grandes produtoras, porém, que a culpa disso não é dos tropicalistas, mas sim de pessoas que sempre se apropriam de movimentos novos que os possam favorecer. A matéria ainda diz que "o tropicalismo não vai acabar porque tem bases sólidas e perspectivas bem claras, e também, por ser algo realmente brasileiro" (1968, p. 53).

O tropicalismo foi um movimento que juntou diversas vertentes culturais brasileiras e estrangeiras para produzir um som diferente de tudo que já havia sido produzido no país. O impacto cultural possui reflexos ainda atuais, já que Caetano Veloso e Gilberto Gil ainda estão na ativa e influenciando pessoas com suas músicas. Liderado por jovens que eram vistos como rebeldes, desobedientes e livres dos limites culturais impostos pela arte, o tropicalismo reinventou a forma de fazer música no Brasil. Os artistas que analisamos no capítulo seguinte, cada um de sua forma, também revolucionaram a música nacional, contribuindo com críticas ao sistema político, moral e social do Brasil.

### 3. ANÁLISE DE ARTISTAS E SUAS OBRAS

Neste capítulo faremos as análises das obras selecionadas. Foram escolhidas, além dos motivos anteriormente expostos, pelo fato de serem lançadas durante a ditadura civil militar sem sofrerem censura, apesar de conterem críticas a sociedade, política e moralidade da época. Através das orientações expostas no livro "História e Música", de Marcos Napolitano (2002), encontramos uma metodologia de pesquisa com músicas, visando que a utilização das mesmas em pesquisas históricas seja mais produtiva, desviando de um possível empobrecimento nas abordagens por não saber explorar a fonte. Muitas das pesquisas utilizando a música como fonte reduzem suas perspectivas no momento em que utilizam só a letra como parâmetro, esquecendo do contexto em que ela foi escrita (NAPOLITANO, 2002), fazendo com que as análises fiquem presas em anacronismos. Articular a canção com o contexto é um dos grandes desafios dos pesquisadores, já que isso evita "as simplificações e mecanicismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica (que possui vários sentidos) e complexa de qualquer documento de natureza estética" (NAPOLITANO, 2002, p. 78).

Os parâmetros básicos que precisam ser articulados na análise da canção, segundo Napolitano (2002), são os parâmetros poéticos, que compreende a letra da canção, e os parâmetros musicais, entendidos como a melodia. Porém, por não possuímos qualificação e formação musical que suporte uma análise crítica de sua melodia, optamos por utilizar somente os parâmetros poéticos das canções. Agora, como estudar e compreender este parâmetro? Para a letra da canção, Napolitano sugere seis pontos de análise (2002, p. 97-98):

- a) Mote (tema geral da canção); b) Identificação do "eu poético" e seus possíveis interlocutores ("quem" fala através da "letra" e "para quem" fala); c) Desenvolvimento: qual a fábula narrada (quando for o caso); quais as imagens poéticas utilizadas; léxico e sintaxe predominantes; d) Forma: tipos de rimas e formas poéticas; e) Ocorrência de figuras e gêneros literários (alegoria, metáfora, metonímia, paródia, paráfrase etc.); f) Ocorrência de intertextualidade literária (citação de outros textos literários e discursos).

Importante ressaltar que, apesar de não realizarmos a análise do parâmetro melódico, tentaremos perceber, respeitando nossas limitações musicais, se o clima da voz e do instrumental da canção são combinados ou se um nega a atmosfera que o outro tenta passar (NAPOLITANO, 2002). Dito isso, passamos às análises individuais de canções das três obras, "Opinião de Nara" (1964), da *Nara Leão*; "Secos e Molhados"

(1973), da banda *Secos e Molhados*; e também, “Alucinação” (1976), do *Belchior*.

### 3.1 A Opinião de Nara Leão

Nara Lofego Leão, ou somente *Nara Leão*, nasceu no dia 19 de janeiro de 1942, na cidade de Vitória, Espírito Santo. Filha de um advogado e uma professora, cresceu em uma família de classe média alta, nunca sofrendo com necessidades em sua vida. Logo, mudou-se com sua família para Copacabana, bairro de elite do Rio de Janeiro, sendo que aos 15 anos, já participava de reuniões com o grupo que popularizaria a Bossa Nova no país (NARA, 2018).

Logo no ano de 1964, quando se instaurou o regime ditatorial no país, *Nara Leão* se afastou do rótulo de cantora da Bossa Nova, sendo que aproximou-se mais da MPB e de movimentos de esquerda como a CPC e a UNE. Neste ano, especificamente no mês de novembro, seu segundo disco intitulado “Opinião de Nara” foi lançado pela gravadora Phillips. Com 12 canções, este disco inspirou a criação do Show Opinião, citado anteriormente. Todas as músicas deste disco não foram escritas por Nara Leão, mas sua interpretação e suas declarações sobre o mesmo fazem com que se torne essencial para resistência a ditadura civil militar:



Imagem 8: Capa do disco Opinião de Nara, de 1964. Foto de Nara Leão feita pelo jornalista Jânio de Freitas. Disponível em: <<http://www.naraleao.com.br/index.php?p=discografia/1964-opinio-de-nara>>. Acesso em: 23 abr. 2018.



Nara Leão disse que o disco “Opinião de Nara” era “um protesto contra o governo” (SUKMANE, 2018), fazendo com que possamos entender melhor as críticas e posicionamentos da cantora em suas letras, como por exemplo na primeira música do disco, intitulada “Opinião” e escrita por Zé Ketí, onde a cantora diz na primeira frase: “podem me prender, podem me bater/ podem até deixar-me sem comer/ que eu não mudo de opinião”. Esta parte da canção é somente a voz, sem instrumento algum junto, dando um ênfase ainda maior as palavras. Isso nos leva a crer que, apesar de não instaurado o AI-5, a cantora sabia dos riscos de posicionamentos contrários ao regime ditatorial.

A cantora Nara Leão era direta quando se tratava de militares, falava o que muitos tinham medo de dizer. O poeta Carlos Drummond de Andrade escreveu um poema em sua defesa, em 1966, quando quiseram prender e exilar a cantora por suas atitudes subversivas. Intitulado “Apelo”, o poema pedia ao Marechal Castelo Branco que não prendesse a cantora com questionamentos do tipo “A menina disse coisas/ de causar estremeção?/ Pois a voz de uma garota/ abala a Revolução?” (SUKMANE, 2018):



Imagem 9: Nara é de Opinião: Êsse Exército Não Vale Nada. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 03, 22 mai. 1966.

Outra música que possui críticas a violência policial na época ditatorial, e também, as desigualdades sociais do país, é intitulada “Acender as Velas”, que também é de autoria de Zé Ketí. A canção começa com a cantora dizendo que: “Acender as velas já é profissão/ quando não tem samba, tem desilusão/ é mais um coração que deixa de

bater/ um anjo vai pro céu”, mostrando que haviam tantas mortes que se comover por elas e, como diz na música, acender velas, já era rotina. Até aí poderíamos crer que a música falava do Brasil em geral, porém, na sequência a canção nos mostra que é especificamente para moradores de favelas, onde a violência e abusos policiais são maiores: “O doutor chegou tarde demais/ porque no morro não tem automóvel pra subir/ não tem telefone pra chamar/ e não tem beleza pra se ver/ e a gente morre sem querer morrer”.

Uma cantora que nasceu e cresceu em uma família de classe média alta e aderiu a luta popular, fez com que diversas outras pessoas vissem a ditadura civil militar como ela realmente era. Suas canções e suas entrevistas à imprensa são símbolos de luta e resistência até os dias de hoje.

### **3.2 A Contra Mola que Resiste dos Secos e Molhados**

A banda *Secos e Molhados* teve, ao longo de sua existência, diversas formações. Porém, aqui nos focaremos na produção de 1973, cujo álbum leva o mesmo nome da banda. Este é um dos mais influentes discos da música nacional pela sua sonoridade diferente do habitual, com vocais que exploram os agudos de Ney Matogrosso, e também, pela estética criada pelo grupo, que se caracterizava de uma forma que abalava as estruturas morais da ditadura civil militar.

A capa do disco é, além das canções, uma crítica ao sistema ditatorial, e em específico, a censura. Nela, os três membros oficiais da banda, e também, o baterista que gravou as canções, estão expostos em uma mesa com suas cabeças servidas em bandejas junto com comidas e bebidas, como se estivessem sendo servidos aos militares. Isso nos permite acreditar que o grupo sabia do caráter subversivo e de resistência do disco. A fotografia é de Antônio Carlos Rodrigues, e a revista Folha de São Paulo a elegeu como a melhor capa de LP (Long-Play) da história da música nacional (ZAN, 2013):



Imagem 10: Capa do disco Secos e Molhados, de 1973. Rostos de Ney Matogrosso, João Ricardo, Gerson Conrad e Marcelo Frias. Foto de Antônio Carlos Rodrigues. Disponível em: <<http://www.aescotilha.com.br/musica/vitrola/o-marco-pop-progressivo-e-brasileiro-do-secos-e-molhados/>>. Acesso em: 13 abr. 2018.

O disco, lançado pela gravadora Continental, possui oito músicas. Nelas, percebemos críticas não só a ditadura civil militar, mas também a guerras mundiais, como por exemplo a canção “Rosa de Hiroshima”, que fala sobre o lançamento da bomba atômica dos Estados Unidos da América contra a cidade de Hiroshima, no Japão.

A música “Primavera nos Dentes” tem como tema geral a resistência, indagando a população à procurarem suas forças para resistir contra as adversidades impostas. A canção começa com um instrumental incrível, onde a bateria e o baixo dão um tempo lento para que a guitarra possa solar em contraponto com o teclado. Possuindo cerca de 4 minutos e 53 segundos, a música tem somente 1 minuto cantado. A letra é toda cantada com dois vocais, um mais agudo e outro mais grave, dando a impressão que há um coral na música. A letra começa dizendo: “quem tem consciência para ter coragem/ quem tem a força de saber que existe/ e no centro da própria engrenagem/ inventa a contra-mola que resiste”, mostrando que os músicos acreditavam que, quando o sujeito reconhecesse o período que estavam vivendo, ou nas palavras da canção, se conscientizassem disso, encontrariam dentro de si uma “contra mola” que iria se opor ao sistema ditatorial.

Outra canção do disco que necessita ser debatida é a “Assim Assado”, onde é contada a história de um senhor negro e pobre que anda durante a madrugada pela

cidade e encontra um policial. A canção inicia da seguinte forma: “são duas horas da madrugada de um dia assim/ um velho anda de terno velho assim, assim/ quando aparece o guarda belo”. O policial sendo chamado de “guarda belo” pela banda pode ter sido um mecanismo para desviar da censura, já que o AI-5 já estava vigorando no país. A canção continua explicando o que se dá após o encontro do policial com o velho: “Quando aparece a cor do velho/ Mas guarda belo não acredita na cor assim/ [...] porque ele quer o velho assado/ mas mesmo assim o velho morre assim assim/ e o guarda belo é o herói assim assado/ por que é preciso ser assim assado”. A canção explicita claramente a violência e assassinato de uma pessoa motivada pelo racismo, e ainda, com a frase final “por que é preciso ser assim assado”, a canção mostra que não se podia ser quem é na ditadura civil militar, precisando ser conforme os padrões impostos pelos militares.

Para finalizar o debate sobre a banda *Secos e Molhados*, abordaremos a música “Mulher Barriguda”. Essa canção fala sobre uma mulher grávida que não sabe qual o futuro do filho ou se o mesmo terá um futuro. A música tem a seguinte letra: “mulher barriguda que vai ter menino/ qual o destino que ele vai ter?/ que será ele quando crescer?/ haverá guerra ainda? tomara que não/ mulher barriguda, tomara que não”. Uma letra curta que possui uma crítica intensa. Com um ritmo rápido que dá impressão de uma música feliz, quem sabe para fugir da censura que pode ter encarado como sendo engraçada, essa canção expõe o medo das pessoas em engravidar numa sociedade que possuía essa guerra. Tudo nos leva a crer que essa “guerra” se trata da ditadura civil militar, já que eles se perguntam se “haverá guerra ainda”, por não saberem quantos anos mais aquele regime totalitário se manteria no Brasil.

O disco foi lançado após a instauração do AI-5, então, fica a dúvida de como um disco de músicos que caracterizavam-se de forma diferente passou pela censura? Não encontramos documento algum que explicitasse oposições ao disco, tanto de jornais quanto de documentos oficiais da censura, porém, no site Documentos Revelados, há uma carta enviada pelo advogado Alcides Barbosa da Cunha à um ministro da justiça, repudiando uma performance ao vivo do cantor Ney Matogrosso na emissora Globo, em horário nobre. Na carta<sup>10</sup>, enviada no dia 30 de outubro de 1978, o advogado diz que “foi exibido um infeliz rapaz de maneiras afeminadas [...] cuja triste e deplorável

---

<sup>10</sup>A carta possui cinco páginas, porém, para debate expusemos somente a primeira. A carta completa está disponível no site: <<https://www.documentosrevelados.com.br/geral/homofobia-no-tempo-da-ditadura-atinge-o-cantor-ney-matogrosso/>>.

coreografia eivada de deboche [...] chocou, creio eu, a grande maioria do público que teve a desventura de vê-lo”. Isso mostra a censura moral que assolava os tempos de ditadura, reprimindo quem não possuía as características aceitas pela sociedade golpista (FICO, 2013):

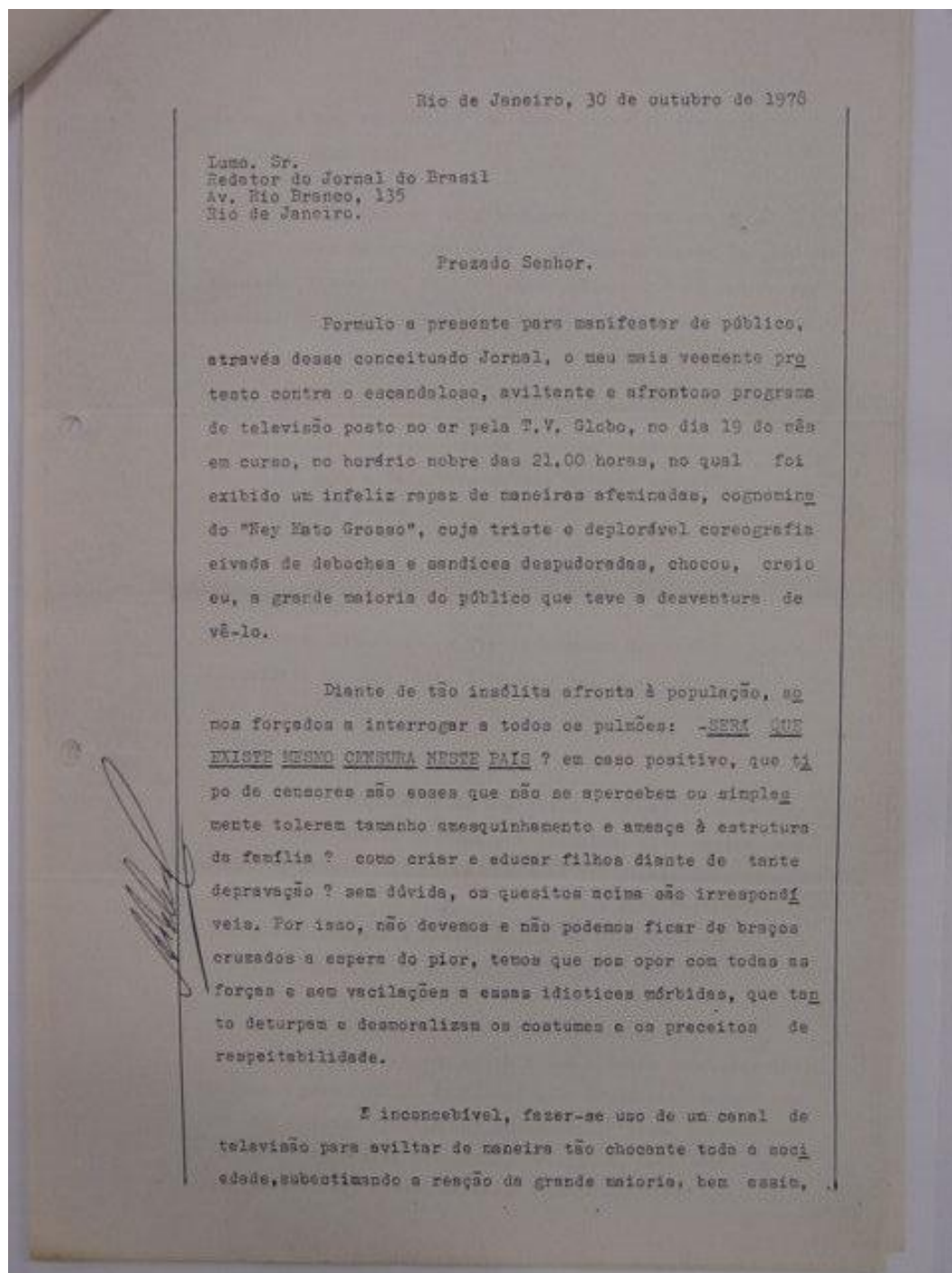


Imagem 11: REVELADOS, Documentos. **Homofobia no Período da Ditadura Atinge o Cantor Ney Matogrosso**. Disponível em: <<https://www.documentosrevelados.com.br/geral/homofobia-no-tempo-da-ditadura-atinge-o-cantor-ney-matogrosso/>>. Acesso em: 13 abr. 2018.

No segundo parágrafo da carta, o advogado faz uma pergunta absurda ao ministro da justiça. Disse ele: “diante de tão insólita afronta à população, sou forçado a interrogar a todos os pulmões: SERÁ QUE EXISTE MESMO CENSURA NESTE PAÍS?”. Na carta, esta pergunta está exatamente da forma que redigimos acima, em caixa alta e sublinhada, dando ênfase à mesma. Ainda, o advogado questiona que tipo de censorador é esse que tolera tamanha “ameaça à estrutura da família”, pedindo para que o ministro averigue os fatos. Se vivemos tempos intolerantes no ano de 2018, com racismo, homofobia e feminicídios, imaginem em tempos ditatoriais que a legalidade e moralidade está dentro de parâmetros dos populares “cidadãos de bem”. A resistência moral apresentada pela banda *Secos e Molhados* deve ser entendida como exemplo à nossa e às futuras gerações.

### 3.3 Os Sons Navalhas de Belchior

Antônio Carlos Gomes Belchior Fontenelle Fernandes, ou simplesmente *Belchior*, apresentava-se na primeira música do disco *Alucinação*, intitulada “Apenas um Rapaz Latino-Americano”, como “apenas um rapaz latino-americano/ sem dinheiro no banco/ sem parentes importantes/ e vindo do interior”. Nordestino, nascido em Sobral, no estado do Ceará, migrou à capital Rio de Janeiro para tentar viver de música, fazendo parte do chamado pessoal do Ceará (ROGÉRIO, 2006).

Antes de atingir sucesso nacional, Belchior estudou medicina na UFC (Universidade Federal do Ceará), porém, ao ter vencido o IV Festival Universitário da MPB começou a ser reconhecido. A proporção nacional se deu, principalmente, após Elis Regina, um dos maiores nomes da música nacional, ter gravado “Como Nossos Pais” e “Velha Roupas Coloridas” em seu disco *Falso Brilhante*, de 1976. No mesmo ano, Belchior assinou contrato e lançou o LP *Alucinação*, pela gravadora Philips, tendo dez músicas e com a capa sendo uma pintura de seu rosto feita pelo próprio cantor, mostrando que sua arte não se resume só a canções (GIBRAN, 2017):

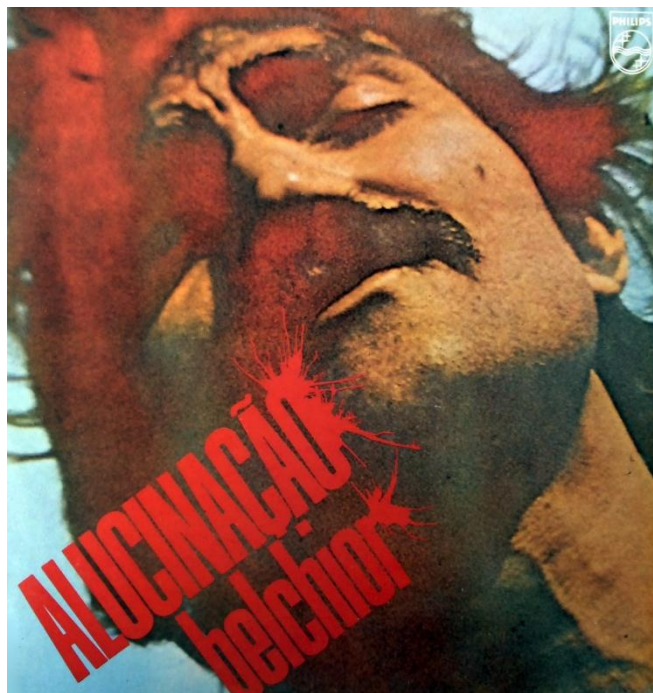


Imagem 12: Capa do disco *Alucinação*, de 1976. Pintura do rosto de Belchior feito pelo próprio. Disponível em: <<https://livreopiniao.com/2014/04/11/alucinacao-de-belchior-dialogando-com-a-nossa-epoca/>>. Acesso em: 13 abr. 2018.

*Belchior* sabia muito bem do poder que a música possui em uma sociedade. Isso fica claro em pelo menos, três canções do disco *Alucinação*. Na primeira música, “Apenas um Rapaz Latino-Americano”, o cantor diz uma frase, parecendo estar falando diretamente com os militares: “não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve/ correta, branca, suave, muito limpa, muito leve/ sons, palavras, são navalhas/ e eu não posso cantar como convém sem querer ferir ninguém”. Na década de 1960 a música estava se transformando e ganhando novas caras, cores e sons (Napolitano, 2002), então, *Belchior* se incluía nesses novos sujeitos que apareceram na música brasileira. Na música “Não Leve Flores”, o cantor diz que “palavra e som são meus caminhos pra ser livre”, mostrando que o objetivo dele não era só o entretenimento, mas sim, conscientizar a população através de músicas críticas e de protesto contra a ditadura civil militar. Para finalizar sobre o poder da música para *Belchior*, na música “A Palo Seco” ele deixa claro seu objetivo: “[...] eu quero é que esse canto torto feito faca, corte a carne de vocês”.

Pelo que *Belchior* fala na música “Apenas um Rapaz Latino-Americano”, podemos debater sobre a diferença de opiniões de cantores e artistas e suas experiências na migração às capitais. Há um trecho da música que ele diz: “mas trago de cabeça uma canção do rádio/ em que um antigo compositor baiano me dizia/ tudo é divino, tudo é



maravilhoso”, fazendo referência a música Divino Maravilhoso, composta pelo cantor Caetano Veloso e por Gilberto Gil, porém, que ficou conhecida na voz de Gal Costa. A música citada por *Belchior*, tem um instrumental que passa a sensação de alegria, mesmo falando sobre os perigos daqueles tempos, então, o parâmetro musical e o parâmetro poético não dialogam entre si. Ainda, na música “Fotografia 3x4” de Belchior, em um trecho ele cita o nome de Caetano, dizendo “Veloso, o sol não é tão bonito pra quem vem do Norte e vai viver na rua”, mostrando que as dificuldades eram grandes nas migrações às capitais.

O cantor cita suas experiências quando chegou ao Rio de Janeiro, mostrando que a polícia abordava, preferencialmente, pessoas que aparentavam ser pobres, como por exemplo, na música “Fotografia 3x4”, onde ele diz que “em cada esquina que eu passava um guarda me parava/ pedia os meus documentos e depois sorria/ examinando o 3x4 da fotografia/ e estranhando o nome do lugar de onde eu vinha”. Isso mostra que a polícia possuía uma certa estranheza com pessoas vindas de outros lugares, fazendo com que esses migrantes se sentissem reprimidos nas capitais. Isso reflete em outro trecho da mesma canção, onde Belchior diz que, quando foi morar na capital “[...] ficou desorientado, como é comum no seu tempo/ e que ficou desapontado, como é comum no seu tempo/ que ficou apaixonado e violento como eu e como você”. Esse trecho mostra que parcela da população, neste caso, uma parcela oprimida e marginalizada pelos militares e/ou elite econômica brasileira, se sentiam estranhos, diferentes, tristes e, de certa forma, agressivos com o sistema que os cercava. Essas duas canções tem um instrumental com uma levada lenta, passando um ar de emoção e foco para voz, que expressava-se como se estivesse sofrendo de alguma forma, passando uma espécie de angústia ao ouvinte.

*Belchior* sabia, ao mesmo tempo, mostrar que havia opressão e se opor a ela em suas canções. Na música “Como Nossos Pais”, um hino do cantor e da juventude da década de 1960, ele diz: “por isso cuidado, meu bem há perigo na esquina/ eles venceram e o sinal está fechado pra nós que somos jovens”, mostrando que a ditadura civil militar visava “fechar o sinal” para protestos e oposições, já que as perseguições e torturas a opositores do governo eram comuns pós instauração do AI-5 (FAUSTO, 2011). Na música “Como o Diabo Gosta”, o cantor afirma que “tudo tá como o diabo gosta”, deixando a entender que o diabo, neste caso, eram os militares. Ainda nesta canção, ele diz que “[...] a única forma que pode ser norma é nenhuma regra ter/ é nunca fazer nada que o mestre mandar/ sempre desobedecer, nunca reverenciar”. Isso pode ser



entendido como um chamado ao povo para que não se submeta as vontades dos militares e para que sempre se questionem frente as regras impostas.

Por fim, *Belchior* sabia dos perigos que corria publicando um disco com letras críticas a ditadura, deixando isso claro nas letras das canções “Não Leve Flores” e “Antes do Fim”. A primeira música tem um instrumental rápido, dando a impressão de alegria, ou, no caso, que apesar das dificuldades, os instrumentos e a letra dão esperança às pessoas. Nesta canção, o cantor diz que “difícil é saber o que acontecerá”, já que o golpe era recente e as mudanças para pior estavam só iniciando. Conclui dizendo que “o inimigo eu já conheço/ sei seu nome, sei seu rosto, residência e endereço/ a voz resiste, a fala insiste: você me ouvirá/ a voz resiste, a fala insiste: quem viver verá”. A última frase desse trecho mostra que as pessoas não sabiam quem poderia morrer de uma hora pra outra, já que se você criticava o governo, tinha grandes chances de ser levado aos porões da ditadura.

Já na segunda canção, que é a última do disco, *Belchior* parece cantar uma despedida, dizendo que quer desejar “amor e tudo mais” às pessoas. A música, que tem menos de um minuto e conta com dois violões e uma gaita de boca, tem uma pegada rápida, dando ênfase à voz e a letra. A última frase da música, e consequentemente, do disco, é “não tome cuidado/ não tome cuidado comigo que eu não sou perigoso/ viver é que é o grande perigo”. Aí fica claro os perigos e as dificuldades de se viver em uma ditadura, já que o simples fato de estar vivo em um ambiente sem liberdade de expressão se faz perigoso caso você exponha suas opiniões e estas desagradem quem está no poder.

A ditadura civil militar foi marcada por repressões e censuras, principalmente, após a instauração do AI-5, no ano de 1968. Esse disco, por ter sido lançado em 1976 e não ter sofrido nenhuma repressão e censura por parte do DCDP, sendo que as letras criticavam não só a ditadura civil militar, mas também a dificuldade da migração dos povos nordestinos e os abusos policiais, nos leva a crer que os censuradores deixaram passar despercebidas essas críticas. Belchior soube fazer a música e a crítica caminharem de mãos dadas, uma vez que ao mesmo tempo que expõe sua opinião através das letras, consegue criar melodias que agradam diferentes públicos. Talvez a aceitação do público para com as canções de Belchior possa ser uma explicação para esse disco ter sido publicado sem sofrer com a censura.

## CONCLUSÃO

A pesquisa nos fez perceber o quão difícil é viver em uma ditadura. No Brasil, a ditadura civil militar impôs, repreendeu, censurou, torturou, exilou e matou pessoas que não possuíam as características morais impostas pelos militares e pela elite. Percebemos que a vida profissional da classe artística da década de 1960 se alterou por completa, fazendo com que canções, entrevistas, atuações e declarações públicas tivessem que ser repensadas para desviar as censuras impostas pela ditadura através do AI-5. Da mesma forma que isso fez com que as músicas se tornassem mecanismos inteligentes de crítica (por precisarem driblar a censura), também fez com que canções fossem censuradas.

A música no período ditatorial brasileiro foi utilizada como um mecanismo de crítica moral, social e política, fazendo com que os censuradores proibissem canções como as de Jorge Mautner, Tim Maia e Odair José, respectivamente por uso de drogas ilícitas, situação política e sexualidade. Porém, será mesmo que as canções queriam dizer isso? Será que não houve uma má interpretação por parte dos censuradores? Ainda, o fato de artistas como *Nara Leão*, *Secos e Molhados* e *Belchior* não terem seus discos censurados faz com que acreditemos em uma censura seletiva, levando-nos à outros questionamentos, como por que os censuradores deixaram estes discos serem publicados com todas críticas e opiniões que poderiam (e eram) encaradas como subversivas pelos apoiadores do golpe? Por que estes artistas não foram presos e torturados pela ditadura civil militar sendo que expunham publicamente suas opiniões? Estas perguntas são praticamente impossíveis de serem respondidas devido a limitação de fontes, sendo que somente fontes orais (próprios censuradores, artistas e militares) suportariam responde-las.

As semelhanças do período de ditadura civil militar com os dias atuais são gigantescas: O golpe de 2016 contra a presidenta Dilma Rousseff; os cortes em gastos sociais efetuados pelo governo de Michel Temer; o apoio de parcela da população a discursos fascistas como do parlamentar Jair Messias Bolsonaro, agredindo verbalmente mulheres, negros, público LGBT, e ainda, fazendo apologia à torturadores da ditadura civil militar; a censura de atividades artísticas como o já citado show do Caetano Veloso e galerias de arte, são pontos semelhantes com os que encontramos na década de 1960. Estas semelhanças nos faz crer que entramos (ou se não, estamos prestes a entrar) em mais um período totalitário, sendo mais do que nunca necessárias leituras sobre a ditadura civil militar para que as pessoas percebam o que esta representou ao país.

## FONTES

BELCHIOR, Antônio C. G. **Alucinação**. Rio de Janeiro: PollyGran/ Philips, 1976. LP produzido por Marco Mazzola.

Centro Popular de Cultura (UNE): Estudantes Levam a Arte ao Povo. **Novos Rumos**, Rio de Janeiro, p. 05, 12 jan. 1962.

LEÃO, Nara L. **Opinião de Nara**. Rio de Janeiro: PollyGran/ Philips, 1964. LP produzido por Armando Pitigliani.

**MPB nos Tempos de Repressão**. Direção e Produção: Raimundo Faro. São Paulo (SP): TV Cultura, 2004, 1 DVD.

MOLHADOS, Secos E. **Secos e Molhados**. São Paulo: Continental, 1973. LP produzido por Moracy do Val.

O Festival de Guarapari passou do primeiro dia. Chegar ao fim é que vai ser difícil. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 06, 13 fev. 1971.

**Show Opinião**. Rio de Janeiro: Polygran, 1994, CD.

Tropicalismo Não é Só Banana. **Intervalo**, Rio de Janeiro, p. 53, 1968.

**UMA Noite em 67**. Direção: Renato Terra e Ricardo Calil, Produção: Beth Accioly, Rio de Janeiro (RJ): VideoFilmes e Record Entretenimento, 2010, 1 DVD.

## REFERÊNCIAS

- ARAUJO, Glauco; REIS, Vivian. **Justiça de SP proíbe show de Caetano Veloso em ocupação do MTST no ABC**. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/artistas-visitam-ocupacao-do-mtst-no-abc.ghtml>>. Acesso em: 05 nov. 2017.
- BERLINCK, Manoel T. **Centro Popular de Cultura da Une**. Campinas. Editora Papirus, 1984.
- BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro. Zahar Editora, 2005.
- CARLOS, Erasmo. **Minha Fama de Mau**. São Paulo. Objetiva, 2009.
- CASTRO, Arianne Alves de. A atuação da censura nas letras das canções de Chico Buarque durante o AI 5. **Dossiê: Música, Linguagem e Sociedade**. Belo Horizonte, v. 09, n. 01, p. 94-104, jan.-jul. 2016.
- COELHO, Cláudio. A Tropicália: Cultura e Política nos Anos 60. **Revista Tempo Social**. São Paulo, v. 01, n. 02, p. 159-176, jan. 1989.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). **Brasil História**. São Paulo, v. 18, n. 35, 1998.
- COSTA, Wing. **Você sabia que Guarapari foi a sede do primeiro festival de música da América Latina?** Disponível em: <<http://www.gazetaonline.com.br/especiais/capixapedia/2015/09/voce-sabia-que-guarapari-foi-a-sede-do-primeiro-festival-de-musica-da-america-latina-1013910369.html>>. Acesso em: 05 fev. 2018.
- CUNHA, Andréia Borges da. Música e sociedade: a importância da música no âmbito social. **Revista Integratio**. Campinas, v. 2, n. 2, jul. - dez. 2016, p. 17-21.
- DAYRELL, Juarez. O Rap e o Funk na socialização da juventude. **Revista Educação e Pesquisa**. São Paulo, v. 28, n. 01, jan.-jun. 2002, p. 117-136.
- FAUSTO, Boris. **História Concisa do Brasil**. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 2011.
- FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de A. Neves (Org.). **O Brasil Republicano**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p.133-166.
- FICO, Carlos. **O Golpe de 64: Momentos Decisivos**. Rio de Janeiro. Editora FGV, 2014.
- GARCIA, Miliandre. Teatro e Resistência Cultural: O Grupo Opinião. **Revista Temáticas**. Campinas, v. 19, n. 37, p. 161-178, 2011.
- GIBRAN, Khalil. **Alucinação, de Belchior, é o Mais Revolucionário Álbum da**

**História da MPB.** Disponível em:  
 <<https://www.brasil247.com/pt/247/cultura/293059/Alucina%C3%A7%C3%A3o-de-Belchior-%C3%A9-o-mais-revolucion%C3%A1rio-%C3%A1lbum-da-hist%C3%B3ria-da-MPB.htm>>. Acesso em: 14 abr. 2018.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. Uma outra forma de excelência humana: Definindo contracultura. In: GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007. Cap. 2. p. 43-64.

JECUPÉ, Kaka Werá. **A terra dos mil povos: história indígena do Brasil contada por um índio**. Rio de Janeiro. Editora Petrópolis, 1998.

LUCA, Tania Regina de. Fontes Impressas: História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PÍNSKY, Carla Bassanezi. **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 111-153.

LUNKES, Juliete. **Há 40 anos, milhares de jovens desembarcavam em Santa Catarina para o Palhostock.** Disponível em:  
 <<https://ndonline.com.br/florianopolis/plural/ha-40-anos-milhares-de-jovens-desembarcavam-em-santa-catarina-para-o-palhostock>>. Acesso em: 05 fev. 2018.

MENDES, Fernanda Paranhos. **“Show Opinião”: Teatro e Música de Um Brasil Subjugado**. Uberlândia. Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2009.

MENDONÇA, Vera Rodrigues de. O Contexto e a Medicação da Recepção na Arte Contemporânea. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS TRANSVERSALIDADES NAS ARTES VISUAIS, 18, 2009, Salvador. **Anais....** Rio de Janeiro: UERJ, 2009. S/P. Disponível em:  
 <[http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/ceav/vera\\_rodrigues\\_de\\_mendonca.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/ceav/vera_rodrigues_de_mendonca.pdf)>

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. As Políticas Universitárias das ditaduras Militares do Brasil, Argentina e Chile. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Ditaduras Militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 37-60.

NAPOLITANO, Marcos. A “resistência cultural” durante o regime militar brasileiro: um novo olhar historiográfico. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Ditaduras Militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 193-211.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música: História cultural da música popular**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. MPB: A trilha sonora da abertura política (1975/1982). **Revista Estudos Avançados**. São Paulo, v. 24, n. 69, p. 389-402, 2010.

NARA, Leão. **Cronologia.** Disponível em:  
 <<http://www.naraleao.com.br/index.php?p=cronologia>>. Acesso em: 24 de abr. 2018.

NEPOMUCENO, Eric. Tempos de Desassossego. In: PRONER, Carol; et al. **A Resistência Internacional ao Golpe de 2016**. Bauru: Canal 6 Editora, 2016, p. 174-178.

NUZZI, Vitor. **‘É a 1ª vez que sou impedido de cantar no período democrático’, diz Caetano**. Disponível em: <<http://www.redebrasilatual.com.br/politica/2017/10/2018e-a-primeira-vez-que-sou-impedido-de-cantar-no-periodo-democratico2019-diz-caetano>>. Acesso em: 05 nov. 2017.

PACHECO, Clarissa; WEEGE, Grazielle Cristina dos Santos. Palhostock e Suas Representações Através dos Jornais. **Revista Santa Catarina em História**. Florianópolis, v. 08, n. 02, p. 119-129, 2014.

PRADO, Luiz Carlos Delorme; EARP, Fábio Sá. O “Milagre” Brasileiro: Crescimento Acelerado, Integração Internacional e Concentração de Renda (1967-1973). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de A. Neves (Org.). **O Brasil Republicano**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 207-241.

REIS, Vivian. **‘É a 1ª vez que sou impedido de cantar no período democrático’, diz Caetano sobre proibição a show em ocupação do MTST**. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/caetano-e-a-primeira-vez-que-sou-impedido-de-cantar-no-periodo-democratico-diz-em-ocupacao-do-mtst.ghtml>>. Acesso em: 05 nov. 2017.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. Cultura e Política. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de A. Neves (Org.). **O Brasil Republicano**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 133-166.

ROCHA, Décio; MENEZES, Leila Medeiros de. Uma abordagem discursiva da censura no Brasil em tempos de ditadura: Gonzaguinha e a resistência pela música. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**. Rio de Janeiro, v. 06, n 12, p. 73-90, 2014.

ROGERIO, Pedro. **Pessoal do Ceará: formação de um habitus e de um campo musical na década de 1970**. 2006. 146f. Dissertação (Mestrado em Educação) Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza-CE, 2006.

ROLLEMBERG, Denise. Esquerdas revolucionárias e a luta armada. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de A. Neves (Org.). **O Brasil republicano**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 43 a 92.

SANTOS, Andrea Paula dos. Trajetórias da História Social e da Nova História Cultural: cultura, civilização e costumes no cotidiano do mundo do trabalho. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL PROCESSO CIVILIZADOR, 9., 2005, Ponta Grossa. **Anais...** Ponta Grossa: UTFPR, 2005. S/P. Disponível em: <[http://www.pg.utfpr.edu.br/ppgep/Ebook/cd\\_Simpósio/artigos/mesa\\_debates/art3.pdf](http://www.pg.utfpr.edu.br/ppgep/Ebook/cd_Simpósio/artigos/mesa_debates/art3.pdf)>. Acesso em: 06 nov. 2017.

SANTOS, Jordana de Souza. O papel dos movimentos socioculturais nos “anos de chumbo”. **Revista Eletrônica Baleia na Rede**. Marília, v. 01, n. 06, p. 488-505, dez. 2009.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

SOUZA, Manoela. Música e Contestação: Palhostock, o Woodstock de Santa Catarina. **Revista Santa Catarina em História**. Florianópolis, v. 09, n. 02, p. 38-50, 2015.

SUKMANE, Hugo. **A revolucionária de voz baixa**. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2018/04/12/a-revolucionaria-de-voz-baixa/>>. Acesso em: 23 abr. 2018.

VIEIRA, Nayara da Silva. **Entre o imoral e o subversivo: a divisão de censura de diversões públicas (DCDP) no Regime Militar (1968-1979)**. 2010. 127 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História Social, Universidade de Brasília, Brasília, 2010. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/7002>>. Acesso em: 01 nov. 2017.

ZAN, José Roberto. Secos e Molhados: Metáfora, Ambivalência e Performance. **Revista ArtCultura**. Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 7-27, jul-dez 2013.